بروست والإشارات

جيل دولوز

ترجمة : حسين عجة

بروست والإشارات

دراسة

جيل دولوز

الطبعة الأولى ٢٠٠٨

دار اكتب للنشر والتوزيع

دار أدب فن للثقافة والفنون والنشر

المنتدى الثقافي العربي – القاهرة

Dar_oktob@gawab.net
info@adabfan.com
mti_egypt@yahoo.com

ترجمة: حسين عجة

لوحة الغلاف : الفنان بيكاسو

تصميم الغلاف: كريم النجار

مراجعة لغوية : عيد عبد الحليم

الاخراج الفني : شوكت اسكندر

رقم الإيداع: ٢٦٥٠٨/٢٠٠٧

بروست والإشارات

جيل دولوز

دراسة

الطبعة الأولى

٢٠٠٨



الفلسفة والأدب في عمل دولوز

حسين عجة

إذا كانت الفلسفة، منذ توهج وتبلور أفق ممارستها المتميزة على يد أفلاطون، قد دشنت ورسمت حقلاً للفاعلية الفكرية لم تعهده من قبل الأشكال المختلفة للتأمل الإغريقي المتصل بإشكالية الكينونة، أو بموقف الكائن ضمن نطاق المدينة المفتوحة على كل العواصف والاتجاهات (أثينا الديمقراطية)، وكذلك حيال الممارسات الإبداعية التي كانت سائدة في حينها (العلم، الفن، السياسة الداخلية، والخطاب الحبي)، فإنها، بالرغم من ذلك، لم تدع ولم تطرح نفسها يوماً كونها هي بالذات قادرة على تملك حدس أو إلهام المبدع ولا إنتاج ما يضارع رؤيته إزاء العواطف والانفعالات التي تتنازع الذات الإنسانية.

لقد حدد أفلاطون مجال النشاط الفلسفي عبر حركة نوعية، أو خطاب مفارق لباقي الخطابات الأخرى، يرتكز في المقام الأول على حب وتعلق الفيلسوف بكل ما ينتجه العصر الذي يعيش فيه من حقائق، أو ما تقدمه

تلك الميادين من كشف جديد، إن كان ذلك على صعيد الفن، السياسة، العلم، وتناول علاقة الحب. لكن مع رفضه القاطع لكل إيحاء، أو زعم يجعل منه هو بالذات منتجاً لواحدة من الحقائق التي تولدها تلك المناهج أو الممارسات الفكرية الإبداعية (لم يكن تشخيص سقراط لنفسه بالفرد العقيم تشخيصاً مجازياً عابراً وساذجاً، ولا مجرد تظاهر مجاني بالعجز). والحالة هذه، كان لا بد من طرح السؤال التالي: ما هو، إذاً، الدور الذي خص به الفيلسوف نفسه، أو ما ينبغي عليه لعبه على مسرح وفرة الخطابات وتنوعها، إذا ما أراد الخروج من دائرة العقم المزعومة تلك؟ ما هي ركائز فاعليته، أو ممكنات حركته التي تخول له الاشتراك في اللعبة، وما الذي يحدد مساهماته في مواجهة الإشكالات الكبرى التي تطرحها تعقيدات عصره، تلك التي تمس قضايا نوعية وحساسة، كمصير المدينة الديمقراطية، تقنية وثراء الفن، تأملات ونظريات العالم الرياضي المعقدة، وبالتالي ما الذي يمنحه حق فحص الطبيعة الجوهرية لأيروس؟

كانت الإجابة الأفلاطونية دقيقة وحاسمة: السعي لخلق مجال تآلف ما بين مناهج وأشكال الخلق تلك، وبالتالي رسم صورة لحقيقة الموقف السائد. وذلك بفضل نظام

إحالة، أو رفع لهذه الحقائق والإبداعات الزمنية إلى مصاف ما هو لا زمني، أي قراءة ما تقترحه تلك المناهج على مرحلتها باعتبارها منتجاً آنياً للمرحلة، يتضمن بالرغم من آنيته تلك، عنصراً جوهرياً يفلت بفضله من تحديدات المرحلة ودائرة معارفها القائمة. ذلك هو عمل الفلسفة: القبض وتخليص ما هو جوهري من أسر إنتاجيته اللحظية، انتزاعه وحمايته من تآكله الزمني، المحلي والآني المحض. أي صيانة بعده الأبدي. ما لا يجب تذويبه ضمن صخب ولغط، إدعاءات قاموس المرحلة، أو العصر الذي ظهر فيه (نظام تعددية الآراء التي لا تتمتع بنقط ارتكاز واحدة).

كيف يمكن للفلسفة القيام بذلك؟ كان عليها النهوض بمهمتها الخاصة ومن ثم الإتيان بما ظل مغيباً داخل وضمن لغة الموقف ودائرة معارفه السائدة، أي توليد، "إنتاج" إضافة جديدة، متفردة، تثقل على الموقف ببعد آخر، غير محسوب على فعاليات اللحظة التاريخية، وخارج تشريعاتها للمقولات المتداولة. وذلك ما ظل عصياً أو مستحيلاً حتى حانت اللحظة التي تمكنت فيها الفلسفة من نحت مقولة جديدة وغريبة إلى حد بعيد عن تعابير الحياة اليومية والفكرية الاستهلاكية. لقد كانت تلك

المقولة بمثابة مسافة تضعها الفلسفة على بعد محسوب ودقيق ما بين تمرسها الخاص ونشاطات المناهج الإبداعية الأخرى: اسم تلك المقولة هو "الحقيقة"، والتي هي بمثابة كماشة فارغة تلتقط بفضلها الفلسفة المقولات الرئيسية للزمن الذي تجد نفسها فيه.

لقد شكلت هذه النقطة بؤرة، أو نواة صلبة لكل الحوارات وأشكال الجدل التي ستخوضها الفلسفة مع السفسطائيين (علماء عصرهم)، وكذلك مع مبدعي المجازات اللغوية النوعية (الفنانين، والشعراء منهم بشكل استثنائي)، كما ستخوض ذات المعارك مع أولئك الذين يرسمون آفاق توجه المدينة وعلاقة الأفراد فيها (السياسيون)، وفي النهاية، حوار الفلسفة مع أولئك المنشغلين في حقل الخطاب الحبي (منظري أيروس وما يجلبه من نزاع في حياة الزوج). نفهم من كل ذلك شيئين: الأول، هو أنه لا يمكن للفلسفة أن تعرف النور ومن ثم تبلور خطابها الخاص، ما لم تسبقها مناهج وأشكال إبداعية تتناول،كل على طريقتها، قضية الكينونة والتباسات الموقف المعطى الذي يعيش عبره الكائن انفعاله، تمزقه وتهوره الداخلي كذات، في علاقاتها المتشابكة مع انفعالات الذوات الأخرى، الجماعية (أنواع

المآسي التراجيدية والكوميدية التي أظهرها المسرح والأدب الأغريقي عامة ببراعة لا تحاكى)، إلى جنب ما يهز المدينة "الديمقراطية" من نزاعات حول السلطة ورسم آفاقاً توجهها، وكذلك الدخول بحوارات لا تنتهي مع علماء العصر، ودون التغافل عما يتم تقديمه باعتباره خطاباً حبياً والدخول معه بمساجلة علنية. تلك هي مناهج توليد حقائق وجماليات الزمن التاريخي الذي تعيشه الفلسفة، أو ما يطلق عليه الفيلسوف الفرنسي المعاصر "الآن باديو" شروط الفلسفة. من ناحية أخرى، وهذا هو الشيء الثاني الذي علينا فهمه، تتعلق الفلسفة بشكل لافت للنظر في كل مرحلة بواحد من شروطها القائمة تلك. أي أنها تؤسس لعلاقة خاصة بذلك الشرط، وأحياناً تندفع بحماس شبه أعمى لكي ترفع من شأنه ما يجعلها تتوهم بأنها لا تخضع سوى لما يوعز فيه ذلك الشرط وما يفرضه كشرعية وحيدة على المرحلة.

لقد كانت علاقة أفلاطون بالشعر، أو ما نسميه اليوم بالأدب علاقة "درماتيكية"، شخصية، بالمعنى الدقيق للعبارة. فمن ناحية، كان مؤسس الخطاب الجديد، يخشى ثراء الشعر اللغوي، كخشيته من الخداع السفسطائي، القائم على نفس المنهج الديالكتيكي الذي كان يستخدمه

سقراط، ومن ناحية أخرى، ظل الشعر يمارس عليه إغواء حاداً واستثنائياً، منذ أيام شبابه الأولى وحتى لحظة موته الأخيرة. لم يكن موقف أفلاطون، إذاً، من شعر عصره وفنونه موقفاً يلتزم الفحص الأكاديمي البارد، الموضوعي والذي يسعى لتخطيط حدود واضحة ما بين "الأدب" والفلسفة.

وهذا ما سيضطلع به أرسطو، تلميذ أفلاطون وناقده الأول. فقد عمل هذا الأخير على فك ذلك النزاع الداخلي الحاد، المأسوي والمجحف في بعض جوانبه الذي عاشه المعلم المؤسس في علاقته مع فنون زمنه، والشعر في مقدمتها. وهذا ما دفع أرسطو لوضع كتاب يحمل عنوان "الشعري"، حدد فيه،كدراسة أكاديمية، أنواع الممارسات والكتابات التي تدخل تحت عنوان "شعر"، وتلك التي تدخل تحت يافطات أخرى غيره. لا حاجة بنا للقول بأن نظرة وفهم الأغريق وأرسطو خاصة للفنون تختلف تماماً عن نظرة وفهم الأزمنة الحديثة لها.

بعد ذلك، أي بعد أرسطو، أخذت علاقة الفلسفة "بالأدب" منحى آخر، جعلها تكف تقريباً من أن تكون تجربة معاشة داخلية من قبل الفيلسوف، وتم أبعادها عن

كل منافسة أو غيرة شخصية معه. لقد تحول اهتمام الفلسفة وانشغالها بالمبدع الفني، لكي تركز جهدها وعلاقتها على ممارسة أخرى، تشكل هي أيضاً واحدة من شروطها، إلا وهو شرطها العلماني أو المعرفي. كان ديكارت، فيلسوف المعاصرة، هو أول من دشن بقوة تلك العلاقة. منذ ذلك الحين، وحتى مجيء نيتشة، ظل الفن و"الأدب" نشاطات خارجية وأجنبية على الفلسفة، تتم معالجة إشكالياتهما ضمن معايير النظرة الأكاديمية وما تقترحه كمقاييس للتذوق العام، أو ما سيطلق عليه لاحقاً أسم "الإستيطيقية".

مع نتيشة، وبدءً من كتابه الأول "ولادة التراجيديا"، لاحت في الأفق محاولة قلب الأفلاطونية، بطريقة غير مسبوقة، باعتبارها انحرافاً لا يغتفر للخطاب الشعري الأغريقي الذي تناول إشكالية الكينونة في عريها الكامل، أي من دون تدخل "الفكرة" الأفلاطونية؛ ومن ثم كان نتيشة قد حدد مهمات الفلسفة المعاصرة، الحداثوية، المتمثلة بأبعاد الممارسة الفكرية عن كل توسط ديالكتيكي مزعوم، وإرغامها هي بالذات أن تكون مبدعة ضمن حقل ممارستها الخاص. وهذا معناه توتير النقد الفلسفي لشرط العلمانية، الذي أسسه ديكارت وتابعه الفيلسوف

الألماني كانط، بالرغم من نقده لديكارت، وفي الأخير السعي للخروج من نطاق مقولاته الوضعانية، والتعامل معه باعتباره ممارسة تقنوية عقلانية، خالية عن كل أبداع حقيقي. لقد خص نيتشة أفلاطون والأفلاطونية باسم المرض الذي ينبغي لأوروبا، وعقولها الحرة نبذه والتخلص منه، باعتباره نظاماً ميتافيريقياً يجرد المخيلة الإبداعية من كل حظوظها، ويجعلها عبداً لاهثاً للتقعيد العلماني، أو مزاعمه التجريدية للقبض على الكينونة عبر مقولات المنطق الشكلية.

نحن لا ننوي الخوض، هنا، فيما ينطوي عليه موقف ونظرة نيتشة من تعقيد والتباس حيال أفلاطون، لكننا نهدف للقول بأن الفيلسوف الفرنسي جيل دولوز، الذي نقدم لكتابه عن "بروست والإشارات"، هو واحد من كبار فلاسفة الحداثة الذين تابعوا خط نيتشة، وتمرده الحاد والممزق حيال الفكر الأفلاطوني، وذلك عبر رغبته المعلنة "بقلب الأفلاطونية".

ما الذي تعنيه حركة كهذه؟ تعني في المقام الأول، تغيير منظور الفلسفة لنفسها، كنظام جاهزية، وتغيير نظرتها حيال الممارسات الإبداعية الأخرى: جعل الفلسفة

ذاتها مبدعة للمفاهيم، ضمن حقلها المحدد، ودفعها على ممارسة ذلك الإبداع بحرية تامة: "أخلق مفاهيمي، أفكك تلك المفاهيم، وأعيد تركيبها إلى ما لا نهاية"، هذا ما سيقوله دولوز، بعد نيتشة، في نهاية حياته الفلسفية تقريباً. ومن ناحية ثانية، كان على الفلسفة الكف عن وهم تدخلها في مجال الخطابات الأخرى باعتبارها منْ يُرَشِدْ تلك الخطابات ويمنحها معناها الحقيقي، بفضل أداة التأمل الخائبة.

لهذا يمكن القول بأن دعوة دولوز المركزية، أو مفتاح فهم فلسفته الأقوى هو التأكيد الدائم والمتواتر على مفردة، أو مقولة "أبداع"، التي يتفرع عنها قاموس كامل من التسميات: "الخلق"، "الفبركة"، "التركيب"، "الموائمة المتنافرة" وحتى "سرقة" الأفكار الأخرى، شريطة إعادة صياغتها،ضمن الضرورة التي تطرحها أزمات وتشنجات الكائن المفكر.

لقد كان شعار دولوز، على هذا الصعيد، يتمثل بتلك العبارة الشهيرة التي قالها كافكا: "في معركتنا الروحية ليس هناك ما هو سلاحك أو سلاحي، لتأخذ أي سلاح إذا كان ذلك يخدم الجميع". أو ما سيقوله دولوز نفسه: "ليس

التفكير في شيء، ولكن "خلقه"، كالرسم، الموسيقى، الأدب، السينما، تقاوم الفلسفة وهي ملموسة ومصنوعة للجميع، لكنها تزعج الحماقة السائدة ونظام الحكم".

ولد جيل دولوز في باريس في الثامن عشر من كانون الثاني/يناير من عام ١٩٢٥. في الصف الأخير من دراسته الابتدائية في مدرسة "كاموت" شعر بانجذاب قوي نحو نوع من الحياة الروحية، أي الفلسفة. فمنذ بداية ستينات القرن المنصرم، أنجز دولوز العديد من الأعمال الفلسفية الهامة والمؤثرة. ولهذا يمكن القول بأن معرفته بتاريخ ومسار الفكر الفلسفي وضعته في مقام أكبر مؤرخيها. غير أن ذلك لا يعني البتة انضواء ما كتبه عن الفلسفة ضمن تاريخها الرسمي، أو الأكاديمي. من ناحية أخرى، لم يقتصر نشاط الفيلسوف في تلك المرحلة على نطاق الفلسفة، بل تعداه نحو مجالات أخرى كالأدب، السينما، والفنون التشكيلية.

هذا إذا ما أغضضنا النظر عن مجموعة كبيرة من المقالات والمحاضرات التي ألقاها، والتي كانت تمس ميادين أخرى، سواء تلك التي تتعلق بالحياة، بالمفهوم النيتشوي للمفردة، كقوة كامنة، فاعلة، وغير معلن عنها

في توليد أي عمل أبداعي، أو تلك التي تتعلق بمشكلة الأمراض العضوية والنفسية،وعلاقتهما بالفاعلية الأدبية.

لقد عاش دولوز تجربة المرض العضال، كصديقه فوكو الذي تعرف عليه في مرحلة الستينات، وربطتهما فيما بعد علاقة وثيقة، كانت قاعدتها التقائهما على العديد من النقاط الجوهرية، فيما يتعلق بإنتاج الخطابات النظرية، التي تم التعامل معها باعتبارها خطابات تتشكل عبرها النظرة الغربية وموقفها إزاء الآخر. لقد كرس دولوز واحداً من أمتع كتبه وأكثرها نفاذاً في تحليل مفاهيم فيلسوف معاصر له، نعني كتابه عن فوكو والذي يحمل نفس الأسم "فوكو". سيكون الحديث مطولاً عن هذا الكتاب، إذا ما شئنا تحليله عن قرب، وذلك ما لا يمكننا تحقيقه في مقدمة قصيرة كهذه. لكننا نكتفي بالقول بأن دولوز قد كشف في هذا الكتاب عن طريقة عمل فوكو الجديدة في تحليل المقولات التي شكلت أفق وطريقة تعامل كل مرحلة من مراحل الفكر الغربي، السياسي، الأيديولوجي والفلسفي مع ما يمكن اعتباره "آخر" ذلك الفكر. إن كان ذلك "الآخر" مرضاً معدياً، يقضي على حياة الملايين من البشر، في مقابلة صحة مطلقة وموهومة، أو "الآخر" كنظرة وفهم للعالم.

كان كتابي دولوز الأكثر شعبية هما "الرأسمالية والشيزوفرينيا: أنت-أوديب" والذي كتبه سوية مع المفكر والمحلل النفسي "فيلكس غواتري". يتصدى هذا الكتاب بقوة لنتائج تحاليل فرويد و"لاكان" وأتباعهما، انطلاقاً من نقدهما لعقدة أوديب (علاقة الفرد الطفولية بوالديه) التي يعتبرها التحليل النفسي بمثابة السر العميق وغير المفهوم لحالات الفرد المرضية في حاضره. وهذا ما سيؤدي لنقد منظور فرويد للاوعي، ذلك لأن هذا الأخير يتعامل مع اللاوعي باعتباره مسرحاً، تنعكس عليه اضطرابات الجسد أو تمزقات الروح، لكنه يظل، على الأقل في أحدى لحظاته،مسرحاً ساكناً،فيما يتناوله دولوز وغواتري كونه مصنعاً أو معملاً، وهي صورة أخذاها عن انطونين أرتو، لا يكف ولا يهدأ عن الحركة والمطالبة بتحقيق الرغبة، إن كانت جنسية أو مجرد إشباع لمتع ورغبات لا واعية لكنها حاضرة ومؤذية بصورة عنيفة، وهذا ما سيفتح اللاوعي على طول وعرض العلاقات الاجتماعية ويخرجه من سجن العقدة الأوديبية، أو عقد المنافسة الطفولية ما بين المريض وأبويه.

صدر هذا الكتاب الفخم، الذي خلق هزة ليس في الوسط التحليلي وحسب ولكن على صعيد القراءة الفلسفية

للأعمال الأخرى وفي مجال "الثقافة" عامة، في سنة ١٩٧٢. لحقه كتاب "ألف ميزان" مع غواتري أيضاً في عام ١٩٨٠، وقد واصلا فيه نقدهما اللاذع والعنيف ليس فقط لعلم النفس، بل لكل أشكال الخطاب المعرفي في حينها، كالألسنية والبنوية، علم الاجتماع (سوسيولوجيا) وكذلك الدراسات الإيتنولوجية، وغيرها من أشكال الثقافة. لقد أطلق دولوز وغواتري اسم "الماكنة الحربية" على كتابيهما، وهكذا تم بالفعل التعامل مع هذين الكتابين في الوسط الثقافي، وحتى خارج عنه.

لقد أتضح ميل دولوز نحو الأدب وتأثره بالكتاب الكبار كملفل وكافكا، أنطونين أرتو، والأدب الانكلو سكسوني والروسي عامة، عبر تلك التحاليل التي تضمنها الكاتبين. تجري العادة على تقسيم أعمال جيل دولوز إلي نوعين: الأول منها كرسه الفيلسوف لتناول أعمال فلاسفة وأدباء لوحدهم (هيوم، برغسون، اسبينوزا، بروست، نتيشه، كافكا)، كذلك كتب مقالات مطولة عن "ملفل" و"بيكيت"؛ كما كرس كتاباً خاصاً، نال شهرة عالمية عن الفنان التشكيلي الأنجليزي "فرانس بيكون" تحت عنوان "معنى الأحاسيس". كل هذا منحه صفة المؤرخ والمحلل للأعمال الفلسفية والأدبية. غير

أنه ينبغي علينا التأكيد على نقطة جوهرية إلا وهي أن معالجة الأعمال تلك لم تكن مجرد عرض، أو تحليل نقدي لها وحسب، بل كان دولوز يسعى، عبر تناوله لكل واحد منها، لتثبيت رؤيته ومفاهيمه الخاصة عن الفلسفة والأدب، إلى حد يكون فيه من الصعب أحياناً التمييز ما بين أطروحات هذا الفيلسوف أو ذاك، هذا الأديب أو ذاك، وطروحات دولوز نفسه. لقد كان الحماس والحب لتلك الأعمال يمتزج مع عبقريته وإضافاته الشخصية "لم أكتب يوماً أي شيء إلا عن أولئك الذين أكن لهم أعجاباً وحباً".

أما النوع الثاني من الأعمال التي أنجزها الفيلسوف الستيني، إذا جاز التعبير، فهي كتبه التي تعرض لفلسفته وتكشف عن مفاهيمه الأساسية، ومنها "الفارق والتكرار"، "معنى المنطق"، "الثنية"، "ما هي الفلسفة"، وهو كتابه الأخير الذي كتبه مرة أخرى بالاشتراك مع "فيلكس غواتري".

لقد كانت علاقة دولوز-غواتري نموذجاً لتلك العلاقة النادرة على صعيد العمل الفلسفي، فهي لا تقل أهمية عن علاقة ماركس-أنجلز، مثلاً، إذ كان الفيلسوف والمحلل

النفسي يعملان، كل على طريقته الخاصة، لتجاوز مفهوم "المؤلف" التقليدي، أو مفبرك الكتب، وذلك لكي تكون المادة الكتابية لا شخصية تقريباً، أو هي كذلك. إذ يصعب تماماً الفرز ما بين مساهمة غواتري وعزلها بوضوح عن خطاب دولوز.

دولوز والسينما

أما علاقة فيلسوفنا مع السينما فهي علاقة قديمة وطويلة، يصعب حصرها في عدة أسطر، أو حتى في كتاب يكرس بكامله لتلك العلاقة. لكن بمقدورنا القول بأن تعلق دولوز بالسينما، إن كان ذلك فيما يتصل بإعجابه ببعض صانعي الأفلام، أو المخرجين كبريسون، غودار، بازوليني أو كيراسوا، وغيرهم، أو ما يتصل بتحليلاته ومقالاته التي كان ينشرها في مجلة "دفاتر السينما" كان تعلقاً نموذجياً، حبياً، لا يتطاول على الإنجازات الفنية للسينما، ولا يضع الفلسفة نفسها في خدمة السينما، غير أنه يسعى لتبيان أن بعض مخرجي السينما الكبار يتمتعون بأبعاد وتصورات أبداعية تخول التعامل معهم باعتبارهم مفكرين كبار، ولكن ليس عبر مفاهيم محددة

ومصاغة سلفاً، بل عن طريق ما ينتجوه من صور وتشكيلات فنية، ترفعها إلى مصاف المفاهيم التي تنتجها الفلسفة، وتتجاوزها حتى.لقد أثمرت مساهمته في نشاطات "دفاتر السينما" عن محاورة طويلة خاصة، تحت عنوان "أثنين في ستة". بعد ذلك، وفي الثمانينات، نشر دولوز كتابيه الشهرين عن السينما، إلا وهما "الصورة-الحركة" و"الصورة-الزمن"، واللذين سيتم التعامل معهم وحتى يومنا هذا، من قبل السينمائيين والعاملين في حقل نتاجها النظري والتحليلي، كونهما أكبر مساهمة قام بها فيلسوف معاصر ضمن هذا الميدان. من ناحية أخرى، ليس من المغالاة القول بأنه يمكن التعامل" مع الصورة-الحركة" و"الصورة-الزمن" كأعمال تؤرخ للسينما، منذ بداياتها الأولى "السينما الصامتة" وحتى آخر تعقيدات نظرتها وتقنيتها المعقدة على أيدي سينمائيين كبار، كفزغونتي، غودار، جان رينوار، أنطونيوني، الآن رينيه أو ريفير. لقد غدا هذان الكتابان وبسرعة من كلاسيكيات السينما- الفلسفة. وهذا ما جعل الفيلسوف المعاصر "جان ليك نانسي"يسمي فكر دولوز "بالفكر-السينما"، بالمعني الثري والمتنوع للمفردة.

دولوز وبروست

قبل أن نتكلم عن كتابي دولوز "بروست والإشارات" و"الماكنة الأدبية" الذي قمنا بترجمتهما إلى اللغة العربية، لا بد من القول بأن دولوز كان يؤكد دائماً، حتى قبل كتابته لهذين الكتابين، على نقطة مفادها أن المبدع الأدبي هو ذلك الفرد الذي يتمتع بقوة استثنائية وغريبة، تجعله قادراً على أخراج اللغة الأم من جذورها النحوية والقاعدية، ومن ثم دفعها، أو فتحها نحو ما يمكنه تشكيل حدها الأخير.

لكن هذا الحد لا يمثل توتر اللغة وانفجارها على نفسها وحسب، بل ما يضع "آخر" اللغة في مواجهة اللغة، أو العكس، وضع اللغة أمام وعلى محك ما لا صلة له باللغة، ما هو خارج اللغة، أو ما لا ينتمي لنظامها النحوي، قوة أخرى تجعل اللغة "تهذي" و"تخرف" بحكم لقائها مع "آخرها". بيد أن "آخر" اللغة هذا، سواء كان انفعالاً حبياً، أو بنية إجتماعية، تشابك علاقات ذاتية، أو واقعة وجودية تمس الموقف برمته، على صعيد العالم أو الإنسانية بمجموعها، لا يمكن القبض عليه ومن ثم تكريسه كعمل أبداعي إلا بفضل اللغة نفسها.

لقد حصلت مقولة بروست المعروفة بأن "الكتب الجميلة مكتوبة بلغة أجنبية" على استقبال نوعي، خاص ومتفرد عند دولوز. ذلك لأن اللغة الأجنبية التي يتحدث عنها بروست ليست بالضرورة لغة أخرى غير اللغة الأم، بل أنها في غالب الأحيان ما يعمل من داخل اللغة الأم بطريقة تجعلها غريبة أو أجنبية عن نفسها هي بالذات. وذلك بحكم ما يولده المبدع في قلب اللغة من عوالم ومواقف لا لغوية. وهذا ما يلتقي في الأساس مع مطالبة دولوز "بلغة الأقلية".

ما هي "لغة الأقلية" هذه؟ لا يعني دولوز بهذا التعبير لجوء أو استخدام الكاتب للغة جماعة أثنية قليلة العدد حيال لغة الأكثرية السائدة، بل جعل هذه الأخيرة تعمل وكأنها لغة أقلية، أو لغة لا يدعي الكاتب هيمنته المطلقة على أدواتها واشتراطاتها النحوية والقاعدية، ولا يدع هذا الجانب يهيمن بدوره على ما يتم إبداعه بفضله. هذا ما يسميه دولوز "بالأسلوب".

لا يعني "الأسلوب" هنا، بلاغة أو أناقة الجمل اللغوية، عبر المحافظة الواعية على الأشكال الجاهزة التي توفرها الصياغات المعروفة للغة، بل على العكس

تماماً من ذلك، "الأسلوب" الذي يعنيه دولوز هو تلك القوة والتوتر الإبداعي الذي يذهب أبعد بكثير عن كل الأساليب التي تريد لغة الأم المحافظة عليها وصيانتها، كموروث متناقل. مرة أخرى، الأسلوب هو ما يجعل الكاتب يلثغ ويتلعثم ضمن لغته الأم. لكن قد يبقى كل ذلك غامض وغير مفهوم إذا لم يتم ربط الكتابة، الأسلوب، والأشكال بمفهوم دولوز عن الصيرورة أو التحول.

يصير الرجل الكاتب، أثناء عملية الكتابة، "امرأة، حيوان، جزيئة، أو يتلاشى كلية". كذلك ليس هناك ما يسمى المرأة، لكن الكاتبة "تصير امرأة بين نساء أخريات، أو حيوان بين حيوانات أخرى، أو جزيئة بين جزيئات أخرى، عند ما تكتب". بيد أن عملية التحول هذه، فعل الصيرورة ذاك، لا يُفقد الأديب أو المبدع شيئاً من تفرده وخصوصيته.

فإن يكون المرء الذي يكتب رجلاً، مثلاً، وذلك ما يشكل، بالنسبة لدولوز، "عاراً يكفي لدفعه نحو الكتابة"، لا يحصل ثانية على صفة امرأة، أو "جنس محتقر ومذل"، أي إمكانية لقائه بإنسانيته، إلا إذا عانى وعاش

تجربة التحول تلك، إلا إذا كانت الصيرورة قد شملته ضمن تيارها المتحرك دائماً. والأمر ذاته ينطبق على تلك التي تكتب، أو ذلك الزنجي، العبد الذي يمارس الكتابة لكي "يصير عبداً أو زنجياً كباقي العبيد أو الزنوج": رجل بين رجال آخرين، امرأة بين نساء أخريات، زنجي ضمن زنوج آخرين. من ناحية ثانية، عندما يستخدم كاتب لغة أخرى غير لغته الأم، حينما يكتب بلغة أجنبية، فهذا لا يعني بالضرورة إلغاء للغته الأم، من ناحية، ولا يضمن له الاعتراف المسبق ككاتب، من ناحية أخرى.

لكنه لن يقتلع تلك التسمية، ويجعلها بعداً روحياً من أبعاده، ما لم يحفر تلك اللغة الأجنبية نفسها من داخلها، أو مثلما يقول بيكيت "يخلق ثقوب في داخلها"، وما لم يتم انتزاعه هو بالذات من هويته اللغوية الجديدة، بفضل رغبته في الصيرورة كاتباً ما بين كتاب لا عد ولا حصر لهم. كل ذلك دون خسارته لقيمته الإبداعية كتفرد.

أمثلة دولوز المفضلة، على هذا الصعيد، هم "جويس" الأيرلندي الذي كان يكتب بالأنجليزية ليقلبها من الداخل، عبر خلقه لطرق كتابة أخرى ضمن قواعد ونحو اللغة

الأنجليزية العادية، لكن بدفعها إلى حدود هذيانها وتخريفها القصوى، أي أبداع لغة أخرى داخل تلك اللغة نفسها وتحطيمها، من دون اللجوء إلى لغة أجنبية. بيد أن ذلك التحطيم الإبداعي الذي أخضع جويس بموجبه اللغة الإنجليزية إلى جرافات مخيلته المتماهية، قد فتح أمام اللغة الإنجليزية ممكنات ضمنية، لم تكن تعرفها قبل عملية التحطيم تلك.

و"بيكيت" الأيرلندي أيضاً الذي كتب بالفرنسية، أي بلغة أجنبية، والذي لم يصبح كاتباً إلا عندما نخر اللغة الفرنسية من داخلها، وولد فيها أبعاداً وأساليب جديدة في القول، أي أنه منح الفرنسية ذات الأبعاد الضمنية التي منحها جويس للأنجليزية، إن لم تتفوق عليها، بفضل ثراء السرد المتواتر عنده، وكذلك تشعب وغنى ما هو غير لغوي عند هذا الكاتب. وهذا ما فعله أيضاً كافكا، الجيكي الأصل والذي كان يكتب باللغة الألمانية. كذلك لا ينبغي علينا نسيان "ملفل" الأمريكي ولا "غومبرفش" البولوندي.

أما بروست الفرنسي، الذي كتب "البحث عن الزمن الضائع" بلغته الأم، فكان عليه، بعد انتظار طويل وقاتل،

أن يخلق أسلوباً في الكتابة يفيض على ما يمكن للفرنسية تحمله. ليس من ناحية خلق أشكالاً طلائعية في الكتابة الروائية، تختلف عن مثيلاتها في القرن التاسع عشر، عند بلزاك أو استندال، فلوبير أو جاري. كلا. فهو كان يكتب ظاهريا، كجويس، ضمن الأشكال الكلاسيكية للرواية، بيد أن عمله الأساسي كان منصباً على أرغام الكتابة على تحمل ضغط وعنف متأتي من الخارج، من العالم ولا عهدة للكتابة سابقاً بفيضه الجنوني، وذلك بدفع الجملة التقليدية الفرنسية إلى الخروج عن حدودها تحملها القصوى، وجعلها "تهذي" و"تخرف" بطريقة جديدة، جعلت أحد كبار مبدعي الأدب الفرنسي في حينها، أندريه جيد، يتعامل مع ذلك العمل باعتباره "ثرثرة" لا تتمتع أبداً بعناصر الإبداع المعروفة.

لكن أندريه جيد، وبعد منعه نشر "البحث عن الزمن الضائع" ضمن منشورات دار "غاليمار" الشهيرة التي كان يحتل رأيه فيها مكانة متميزة، قد دفع ثمن ذلك المنع غالياً، عبر رسائله لبروست التي يعلن فيها عن شعوره بالخطيئة والذنب، وذلك لأنه لم يدرك من اللحظة الأولى بأن تلك "الثرثرة" ستكون واحدة من أعمال القرن العشرين التي لم تحور وتحول جذرياً أشكال الكتابات

الروائية وحسب، بل خلقت حساسية ومنظور جديدة للإنسان والعالم.

- بودي، في النهاية، الإعراب عن عرفاني العميق والصادق للشاعر كريم النجار، والروائي المبدع خضير ميري، إذ لولاهما لما كان لهذا الكتاب أن يرى النور.

المترجم

الجزء الاول

القسم الأول من هذا الكتب يتعلق ببث وتأويل الإشارات، مثلما تظهر عليه في "البحث عن الزمن الضائع". أما القسم الثاني، والذي تمت إضافته بكامله إلى الطبعة الثانية، فهو يعالج مشكلة مختلفة: إنتاج ومضاعفة الإشارات ذاتها، من نقطة تركيب "البحث". قمت بتوزيع القسم الثاني على فصول، على أمل تحقيق وضوح أكبر.. وهو ينتهي بنص ظهر في مؤلف جماعي صدر بالإيطالية، ومن ثم إجريت عليه تنقيحات. (ج . د)

الفصل الأول

أنماط الإشارات

أين تكمن وحدة "الزمن الضائع"؟ نحن نعرف،على الأقل، ما لا تكمن فيه. فهي لا تكمن في الذاكرة، ولا في الذكريات، حتى اللاإرادية منها. ما هو جوهري في البحث هو ليس كعكمة "المادلين" أو درجات السلم الصغيرة.

من ناحية، البحث ليس مجرد جهد للتذكر، أو إستقصاء للذاكرة: ينبغي التعامل مع بحث بالمعنى الحاد للمفردة، مثلما نقول "البحث عن الحقيقة". من ناحية ثانية، الزمن الضائع هو ليس فقط زمن الماضي؛ لكنه أيضاً الزمن الذي نفقده، مثلما نقول "يفقد وقته". من البديهي أن تتدخل الذاكرة بإعتبارها وسيلة للبحث، لكنها ليست الوسيلة الأكثرعمقاً؛ وكذلك يتدخل زمن الماضي بمثابة بنية زمنية، لكنها ليست البنية الأعمق. فعند بروست، تأخذ دائماً أجراس "مارتن فيل" والجملة الموسيقية الصغيرة لـــ "فينتاي"، واللتان تبعدان أي تذكر،

أو إنبعاث للماضي، أهمية أكبر من كعكة المادلين أو درجات مدينة "فينوس". اللتان تعتمدان على الذاكرة، وتحيلان من جديد على "تفسير مادي".

لا يتعلق الأمر بعرض للذاكرة اللاإرادية، بل بسرد يرتبط بالتعلم. وبالدقة، ما يتعلمه الأديب. فـ "إلى جانب مس كليز" و"إلى جانب غيرمونت" هما بالأحرى مواد أولية، خطوط تعلم، أكثر من كونهما منابع للتذكر. أنهما جانبي "التشكل" الواحد. يؤكد بروست بإستمرار على ما يلي: في هذه اللحظة أو تلك، لم يكن البطل ليعرف ذلك الشيء، لكنه سوف يتعلمه لاحقاً. لقد كان تحت هذا الوهم، وسيتحرر منه فيما بعد. من هنا مصدر حركة الإخفاقات والكشوفات التي تصنع إيقاع "البحث" برمته. قد تثار إفلاطونية بروست: التعلم هو إعادة تذكر. لكن الذاكرة، ومهما تكن أهميتها، لا تتدخل إلا بإعتبارها وسيلة لتعلم يتجاوزها في أهدافه ومبادئه معاً. يتوجه البحث نحو المستقبل، وليس الماضي.

يرتبط التعلم جوهرياً بالإشارات. فالإشارات موضوع لتعلم زمني، وليست لمعرفة مجردة. التعلم هو، أولاً، فحص مادة، موضوعاً، أو كائناً وكأنها تبعث إشارات

يجب فك رموزها، تأويلها. فليس هناك من متعلم من دون أن يكون "قارئاً هيرغلوفياً" لشيء ما. إذ لا يصبح المرء نجاراً، إلا إذا كان حساساً حيال إشارات الخشب، أو طبيباً، حيال إشارات المرض. فالموهبة هي إستعداد أولي إزاء الإشارات. كل ما يعلمنا شيئاً يبعث لنا بإشارات، وكل فعل تعلم هو تأويل للإشارات أو قراءة هيروغلوفية لها. لا يستند عمل بروست على عرض للذاكرة، ولكن على تعلم الإشارات.

فمنها يحصل على وحدته، وكذلك على تعدديته المدهشة. فمفردة "إشارة" هي واحدة من المفردات الأكثر وروداً في البحث، سيما في عملية التركيب النهائية التي تشكل "الزمن المستعاد".

يقدم البحث نفسه بإعتباره إستقصاء لعوالم مختلفة من الإشارات، المنتظمة في حلقات والمتقاطعة في نقاط معينة. لأن الإشارات تتميز عن بعضها وتشكل مادة لهذا العالم أو ذاك. وهذا ما نراه، بدءً، في الشخوص الثانوية. عند "نوربواس" والرمز الدبلوماسي، و"سانت لوب" والإشارات الستراتيجية، "كوتارد" والعوارض الطبية. إذ يمكن لأحدهم أن يكون حاذقاً بفك رموز إشارات ميدان

بعينه، فيما يظل أبلهاً حيال ميدان آخر: بهذا المعنى، "كونارد" طبيب سريري عظيم. كما يمكن للعوالم، ضمن الميدان الواحد، أن تتجاور وحسب: فإشارات "آل فيردران" لا تصل إلى "آل غيرمونت" بالمقابل، فأن أسلوب "سوان" أو هيروغلوفيات "جارليس" لا تعبران نحو "آل فيردران".

تشكل وحدة جميع العوالم أنظمة إشارات تبعثها شخوص، مواد، أو مواضيع، ولا يمكن للمرء كشف أية حقيقة، ولا تعلم أي شيء، إلا بفكه لرموزها وتأويلها. غير أن تعددية العوالم لاتعني أن الإشارات تنتمي لنوع واحد، أو أنها تظهر بذات الطريقة. ولا تقبل أيضاً التفسير بنفس الصيغة الواحدة، كما أنها لا تتمع بذات العلاقة بمعناها. تشكل الإشارات وحدة وتعددية البحث، وعلينا التحقق من هذه الفرضية، وذلك بفحصنا للعوالم التي يتصل بها البطل مباشرة.

العالم الأول للبحث مجتمعي. إذ ليس ثمة من وسط يبعث ويكثف إشارات، في مجالات مختزلة جداً، وبسرعة كبيرة كهذا العالم. صحيح أن تلك الإشارات غير متماثلة فيما بينها. ففي لحظة يتميز بعضها عن

البعض، ليس وفقاً لطبقاتها، ولكن حسب "العوائل الروحية" الأكثر عمقاً، التي تنتمي إليها. فهي تتطور، تجمد أو تخلي مكانها لغيرها من الإشارات. إلى حد تكون فيه مهمة المتعلم هيَ فهم لماذا يتم "إستقبال" أحدهم في عالم بعينه، ولم يتوقف قبول غيره فيه، كذلك علينا التساؤل لأية إشارات تخضع العوالم، ومن هم مشرعيها وقساوستها الكبار. في عمل بروست، "جارليس" هو الشخصية الأكثر إرسالاً للإشارات،بحكم قوته المجتمعية، غطرسته، نزعته المسرحية، وجهه وصوته. بيد أن "جارليس"، المدفوع بالحب، لا يمثل أي شيء بالنسبة لــ "آل فيردران" ولا حتى في عالمه الخاص، وسوف ينتهي في أن لا يكون شيئاً يذكر، حينما تتغير القوانين الضمنية لذلك العالم. ما هي، إذن، وحدة الإشارات المجتمعية؟ لا بد للمرء من تأويل تحية تصدر عن الدوق "غيرمونت" وتظل مخاطر الانزلاق بالخطأ كبيرة، كتلك التي تحدث في التشخيص الطبي. والأمر ذاته ينطبق على إنحناءة تقوم بها السيدة "فيردران".

تظهر الإشارة المجتمعية وكأنها بديلاً عن فعل أو فكرة. أي وكأنها تحل محل الفعل أو الفكر. فهي إشارة لا تحيل على شيء آخر سواها، مغزى تجاوزي، أو

مضمون مثالي، لكنها تمتص القيمة المفترضة لمعناها. لهذا، تظهر المجتمعية، إذا ما حكمنا عليها من وجهة نظر الأفعال، قاسية ومخيبة، ومن وجهة نظر الفكر، غبية. إذ لا تقول السيدة "فيردران" أي شيء مضحك، وهي لا تضحك، لكن "كوتارد" يرسل إشارة وكأن شيئاً مضحكاً قد قيل، ومن ثم تبعث السيدة "فيردران" بإشارة على أنها تضحك، وهي تقوم بذلك بطريقة محكمة تجعل السيد "فيردران"،حتى لا يكشف عن دونيته، يحاول إرسال إيمائة مناسبة.

كذلك فالسيدة "غيرمونت" لها قلب قاسي غالباً، وفكرها هزيلاً، لكنها تتمتع دائماً بإشارات فاتنة. فهي لا تقوم بأي شيء من أجل اصدقائها، ولا تفكر معهم، غير أنها ترسل لهم إشارات. فالإشارة المجتمعية لا تحيل على أي شيء، لكنها "تتعلق به" وتدعي أن قيمتها تكمن بمعناها. فهي تستبق الفعل كأستباقها للفكر، وتقضي على الفكر مثلما قضت على الفعل، ومن ثم تعلن عن إكتفاءها الذاتي. من هنا يتولد جانبها المبتذل، وفراغها. لكن لا ينبغي علينا الاستنتاج من ذلك بأنه يمكننا إهمال تلك الإشارات. فالتعلم سيغدو صعباً، إن لم يكن مستحيلاً، إذا لم يمر عبرها. أنها فارغة، بيد أن هذا الفراغ يمنحها

كمالاً طقوسياً، كتلك الشكلية التي لا نجدها في مكان آخر سواها. فالإشارات المجتمعية هي الوحيدة القادرة على تقديم نوعاً من الإثارة العصبية، وتولد الآثر الذي يحمله أياها الأفراد القادرون على إنتاجها.

الحلقة الثانية هي حلقة الحب. فلقاء "جارليس- جوبيان" يجعل القارىء يشهد على المبادلة الأشد إستثنائية للإشارات. لأن التحول الحبي شخصنة عبر الإشارات لذلك الذي يحملها أو يبعثها. أي أنه يصبح حساساً حيال تلك الإشارات، ويتعلم منها (تلك هي شخصنة "إلبرتين" التي يقوم بها بطل البحث من بين مجموعة الفتيات). إذ قد تتولد الصداقة من المراقبة والنقاش، لكن الحب يلد ويتغذى من التأويل الصامت. إذ يظهر المحبوب وكأنه إشارة، "روح": أنه يعبّر عن عالم ممكن وغريب علينا.

ذلك لأن المحبوب ينطوي، يغلف، ويحتجز عالماً يجب فك رموزه، أي تأويله. بل وحتى عوالم متعددة، فتعددية الحب لا تعني تعددية الكائنات المحبوبة، بل تعددية ارواح أو عوالم كل واحد منهم. فأن يحب المرء، فذلك يعني أنه يسعى لتفسير، لفتح تلك العوالم الغريبة،

والتي تظل مغلفة داخل المحبوب. لهذا نقع بسهولة في حب نساء ليس من "عالمنا" ولا حتى من نوعنا. ولهذا أيضاً ترتبط النساء المعشوقات ببعض المناظر التي نعرفها كفاية لحد تجعلنا نتمنى إنعكاسها في عيني امرأة، لكنها تنعكس بطريقة غامضة تماماً تصبح فيه وكأنها بلدان لا تطال، وغريبة علينا : فـ "البرتين" تغلف، تجسد، وتحتوي على "الساحل وتدفق الموج". كيف يمكننا الوصول إلى مشهد لا نكون فيه نحن من ينظر، بل نصبح فيه أنفسنا مرئيين؟ "لو كانت قد رأتني، ما الذي كان بمقدوري تمثيله بالنسبة لها؟ من قلب أي كون كان بمقدورها التعرف عليّ"؟.

ثمة من تناقض، إذاً، في الحب. فنحن لا نستطيع تأويل إشارات المحبوب من دون دخولنا في تلك العوالم التي لم تنتظرنا لكي تتشكل، أي العوالم التي كانت قد تكونت مع أشخاص آخرين، والتي لا نكون فيها، في البدء، سوى موضوعاً من بين مواضيع أخرى. لأن المحب يتمنى أن يخصه المحبوب لوحده بتفضيلاته، بحركاته وملاطفاته. بيد أن حركات المحبوب، وفي اللحظة التي يتوجه بها نحونا ويهديها إلينا، تبقى تعبر عن ذلك العالم الغريب الذي يبعدنا عنه. فالمحب يمنحنا

إشارات تفضيله، لكن لأن هذه الإشارات هي نفس تلك التي تعبر عن عوالم لا ننتمي نحن لها، لذا فإن كل تفضيل نتمتع به نشعر وكأنه صورة لعالم ممكن قد يحضر فيه آخرون، أو يتم تفضيلهم علينا.

"ما أن تضاعفت غيرتها، وكأنها ظل لحبها، بتلك الإبتسامة التي وجهتا له في نفس المساء، والتي تسخر الآن على العكس من "سوان" وتتكلف الحب لواحد آخر... إلى حد أصبح فيه نادماً على كل لذة تمتع بها بالقرب منها، وكل ملاطفة قامت بها ودفعته، دون حذر، على امتداح رقتها، وعلى أي شعور بالنعمة كان أظهره أمامها، فقد كان يعرف أنها ستضيف، بعد لحظة، أدوات جديدة إلى أدوات تعذيبه". يكمن تناقض الحب فيما يلي: الوسائل التي نراهن عليها من أجل حمايتنا من الغيرة هي نفسها التي تدفعنا نحو تلك الغيرة، وتمنحها نوعاً من الأستقلالية، والحرية ازاء حبنا.

أن قانون الحب الأول ذاتي : فذاتياً، الغيرة أكثر عمقاً من الحب، فهي تنطوي على حقيقته. ذلك لأن الغيرة تذهب أبعد بقبضها على الإشارات وتأويلها. أنها مصير الحب، وغايته. ففي الواقع، لا يمكن لإشارات المحبوب،

ما أن نقوم "بتفسيرها" إلا وأن تكشف عن نفسها كإشارات كاذبة: فلأنها تتوجه إلينا، وتعنينا، تعبر، بالرغم من ذلك، عن عوالم نظل بعيدين عنها، لا يرغب المحبوب وليس بإمكانه جعلنا نتآلف معها. ليس بحكم سوء نية خاصة عند المحبوب، ولكن لأن هناك تناقص أعمق، يرتبط بطبيعة الحب وبالموقف العام للمحبوب. تختلف الإشارات الحبية عن الإشارات المجتمعية: فهي ليست فارغة، فيما يتعلق بالفعل والفكر، ولكنها إشارات كاذبة لا يمكنها أن تتوجه نحونا إلا إذا أخفت علينا ما تعبر عنه، أي أصل تلك العوالم التي نجهلها، وأيضاً الأفعال والأفكار الغريبة التي تمنحها معنى.

كذلك فهي لا تثير إنتشاءً عصبياً سطحياً، بل تجذيراً للمعاناة. فأكاذيب المحبوب هي هيرغلوفية الحب. ومفسر الإشارات الحبية هو بالضرورة مفسر للإكاذيب. إلى حد يمكننا تلخيص شعاره بالتالي: لتحب من دون أن تحب.

ما الذي تخفيه الكذبة في إشارات المحبوب؟ كل الإشارات التي ترسلها المعشوقة تلتقي في نفس العالم السري: عالم "عامورة" الذي لا يعتمد على هذه المرأة أو تلك. (مع أن امرأة بعينها يمكنها تجسيده أكثر من

غيرها)، لكنه عالم الإمكانية الأنثوية المميز، عالم "قبلي" تكشف عنه الغيرة. ذلك لأن العالم الذي تعبر عنه المرأة المحبوبة هو عالم يبعدنا عنه دائماً، حتى عندما يعرض علينا علامة تفضيله تخصنا. لكن، من بين كل العوالم، أياها أكثر أقصاءً لنا؟ "لقد ولجت أرضاً مجهولة مرعبة كانت قد جذبتني نحوها، مرحلة جديدة من عذابات لم أكن أتوقعها قد أنفتحت أمامي. ومع ذلك، إذا كان الفيضان الذي نغرق فيه عظيماً، مقارنة بإفتراضاتنا الخجولة، فهن يعرفنه جيداً... لم يكن منافسي يشبهني، وأسلحته مختلفة، كذلك لم يكن بمقدوري منازعته على نفس ارضيته، أي إعطاء "إلبرتين" ذات الملذات، ولا حتى تصورها بدقة..".

نقوم بتفسير كل إشارات المحبوبة، لكننا عند نهاية عملية فك الرموز المعذبة تلك، نصطدم بإشارة "عامورة" بإعتبارها التعبير الأكثر عمقاً عن الواقع الأنثوي الأصيل.

يتصل قانون الحب البروستي الثاني بالأول: موضوعياً، الممارسات الحبية ما بين الجنسين أقل عمقاً من الممارسات المثلية، إذ أنها تعثر على حقيقتها في هذه

الأخيرة. كذلك يصح القول بأن سر المحبوبة هو سر "عامورة"، وسر المحبوب سر "سادوم". تحت ظروف كهذه، يفاجأ بطل "البحث" كلاً من الآنسة "فنتاي" والسيد "جارليس". غير أن "الآنسة فنتاي" تعبر عن كل النساء المعشوقات، مثلما ينطوي السيد "جارليس" على كل العشاق. إذ سنلتقي في علاقتنا الحبية اللامنتهية بـ "الهرمافروديت" (مخلوق أسطوري مزدوج الجنس) الأصيل. لكن "الهرمافروديت" ليس بالكائن القادر على تخصيب نفسه بنفسه. فبدلاً من جمعه بين الجنسين، يفصلهما، لأنه الينبوع الذي تجري منه سلسلتي المثولية المتباعدتين عن بعضهما، سلسلة "سادوم" وسلسلة "عامورة". أنه يمتلك مفتاح تنبؤ "سامسون": "يموت الجنسان كلاً على جانبه".

إلى حد لا يشكل فيه الحب المتبادل ما بين الجنسين إلا الظاهر الذي يغطي مصير كل واحد منهما، ويخفي ذلك العمق اللعين الذي يتم فيه عمل كل شيء. وإذا ما كانت سلسلتي المثلية هي الأعمق، فذلك أيضاً بفضل الإشارات. فشخوص "سادوم" وشخوص "عامورة" يؤلفان، بحكم كثافة الإشارة، السر اللذان يتعلقان به. فعن امرأة كانت تنظر لــ "إلبرتين" يكتب بروست: "قد يقول

المرء بأنها تبعث لها بإشارات وكأنها ترسلها من فنار".
يمر عالم الحب بكامله من الإشارات الكاشفة للإكاذيب إلى الإشارات الخفية "لسادوم" و"عامورة".

العالم الثالث هو عالم الإنطباعات والخواص الحسية. إذ يمكن لخاصية حسية أن تمنحنا، أحياناً، فرحاً غامضاً، وفي نفس الوقت تحثنا على القيام بفعل ما. فتلك الخاصية لا تظهر، عندما نشعر بها للمرة الأولى، كملكية من ملكيات المادة التي تصدر عنها حينئذ، بل وكأنها إشارة لمادة أخرى مختلفة عنها تماماً، تتطلب منا محاولة لفك رموزها، وتدفعنا على بذل جهد يظل دائماً معرضاً للفشل. فكل شيء يحدث وكأن هذه الخاصية تغلف، تحتجز روحاً لمادة أخرى غير تلك التي تشير عليها في حينه. فنحن "ننشر" تلك الخاصية، وذلك الإنطباع الحسي، مثلما تتفتح ورقة يابانية صغيرة في الماء وتحرر الشكل الذي تحتجزه في داخلها.

أمثلة كهذه معروفة تماماً في مجري "البحث"، وهي تسرع، في النهاية، (الكشف الأخير"للزمن المستعاد") بكشفها عن العديد من الإشارات. لكن مهما كانت الأمثلة، كعكة المادلين، الأجراس، الأشجار، الدرجات،

المنشفة، ضجة الملعقة أو مجرى الماء، فنحن نشهد على نفس الحركة. من ناحية، غبطة لا توصف، تجعل هذه الإشارات تتميز عن تلك التي سبقتها في تأثيرها المباشر. ومن الناحية الثانية، نوع من الإلزام الذي نحس به، ضرورة تدفعنا للقيام بعمل فكري: البحث عن معنى الإشارة (ومع ذلك يحدث أن نحاول تجنب ذلك الإلزام، أما بسبب الكسل، أو لأن محاولاتنا تفشل، بحكم العجز أو سوء الحظ: كما هو الأمر بالنسبة لمثال الأشجار). بعد ذلك، يظهر معنى الإشارة، ويكشف لنا عن الموضوع المتخفي – "كومبري" بالنسبة لكعكة المادلين، الفتيات فيما يتعلق بالأجراس، "فينوس" بالنسبة للدرجات.

من المشكوك فيه أن يتوقف عند هذه النقطة جهد التأويل. يبقى أن نفسر لماذا لا تكتفي "كومبري"، عن طريق الإثارة التي سببتها كعكة المادلين، بالظهور مثلما تم تقديمها (مجرد ترابط أفكار)، لكنها تنبثق تحت شكل مطلق لم تجر أبداً معايشته، أي في "جوهرها" أو أبديتها. كذلك، وهذا نفس الشيء، يبقى أن نشرح لماذا نشعر نحن بمثل تلك الغبطة العظيمة والخاصة. في نص مهم، يذكر بروست كعكة المادلين بإعتبارها إخفاقاً : "كنت قد أجلت البحث عن الأسباب العميقة. وبالرغم من ذلك،

كانت المادلين قد ظهرت، من وجهة نظر معينة، كونها نجاحاً حقيقياً : فالمفسر عثر على معناها، بمعاناة، في ذكريات "كومبري" اللاوعية. بالمقابل، تمثل الأشجار الثلاثة فشلاً واضحاً، مادام أن معناها لم يتضح. علينا، إذاً، التفكير بأنه إذا كان بروست قد أختار المادلين كمثل ناقص، فذلك لأنه يتوجه نحو مرحلة جديدة من التأويل، شوطاً أخيراً.

فالخواص الحسية والإنطباعات، حتى وإن تم تأويلها بصورة جيدة، تظل، مع هذا، غير كافية بحد ذاتها. لكنها، بالرغم من ذلك، ليست إشارات فارغة تولد لدينا إثارة مصطنعةً، مثلما تفعل الإشارات المجتمعية. ولا بالكاذبة التي تجعلنا نتألم، كالإشارات الحبية، حيث يظمر لنا ما فيها من حقيقي ألماً لا يكف عن التعاظم. أنها إشارات مشروعة، تهبنا مباشرة غبطة إستثنائيةً، إشارات ممتلئة، توكيدية وفرحة. بيد أنها إشارات مادية. ليس بأصلها وحسب. بل بمعناها، الذي كان قد تطور، عبر أمثلة "كومبري"، الفتيات، "فينوس" أو "بيلبك. ليس أصلها فقط، بل تفسيرها، وتطورها ما يظل مادياً. فنحن نشعر بأن "بيلبيك" أو "فينوس" لم تنبثقا بإعتبارهما نتاجاً لترابط الأفكار، ولكن بشخصيتهما في جوهرهما. بيد أننا ما

زلنا غير قادرين على فهم ما يعنيه ذلك الجوهر المثالي، ولمَ نشعر نحن بتلك الغبطة.("لقد ذكرني طعم كعكة المادلين الصغيرة بـ "كومبري"، لكن لماذا منحتني صور "كومبري" ومن بعدها صور "فينوس" فرحاً يشبه اليقين والإكتفاء اللذين لا يتطلبان براهين أخرى لكي أصبح غير مبالياً حيال موتي؟".

في نهاية البحث، يدرك المفسر ما فلت منه، آنذاك، لفهم مثال كعكة المادلين، أو حتى الأجراس: لا يشكل المعنى المادي شيئاً، إذا تجرد من جوهر مثالي يجسده. فالخطأ يكمن في الأعتقاد بأن الهيروغلوفية لا تمثل "إلا المواضيع المادية". لكن ما يخول للمفسر الآن الذهاب أبع من هذا، هو أن مشكلة الفن قد طرحت، في غضون ذلك، وتلقت حلاً لها. في الحقيقة، الفن هو عالم الإشارات النهائي؛ وأن إشاراته تتكشف وكأنها بلا-مادة، كذلك فأنها تعثر على معناها ضمن جوهر مثالي. آنئذ، يؤثر الفن على جميع الإشارات الباقية، سيما الإشارات الحسية؛ فهو يوحدها، يلونها بجمالية وينفذ في عمق ما بقي فيها من قتامة. حينئذ، نفهم بأن الإشارات الحسية كانت قد أرسلت سلفاً نحو جوهر مثالي تجسد في معناها المادي. لكن من دون الفن ما كان بمقدورنا فهم ذلك، ولا

تجاوز المستوى المتناظر مع تحليل كعكة المادلين. لذا تتوجه جميع الإشارات نحو الفن؛ وعمليات التعلم أيضاً، بالطرق الأكثر تنوعاً،هي من البدء عمليات تعلم لاواعية للفن نفسه. تشكل إشارات الفن إذاً، على المستوى الأعمق، ما هو جوهري، لكننا لم نقم، إلى الآن، بتحديد تلك الإشارات. فما كنا نسعى إليه هو الإقرار بأن مشكلة بروست هي مشكلة الإشارات بشكل عام؛ وبأن الإشارات تشكل عوالم مختلفة: إشارات مجتمعية فارغة، إشارات كاذبة حبية، إشارات حسية مادية، وفي الأخير، إشارات الفن الجوهرية (التي تحول جميع الإشارات الأخرى).

* * *

الفصل الثاني

الإشارة والحقيقة

إن البحث عن الزمن الضائع هو في الواقع بحث عن الحقيقة. وإذا كنا نسميه بالزمن الضائع، فذلك لأن للحقيقة علاقة جوهرية بالزمن. فكما في الحب والطبيعة، أو الفن، ليس اللذة ما يتم البحث عنها، ولكن الحقيقة. أو بالأحرى نحن لا نحصل إلا على اللذات والأفراح التي تتوازى مع إكتشاف ما هو حقيقي. فالغيور يشعر بلذة صغيرة عندما يفك رموز كذبة للمحبوب، كالمترجم الذي يصل إلى ترجمة نص معقد، حتى وأن جلبت له تلك الترجمة اخباراً غير مريحةً أو مؤلمةً. لكن علينا قبل هذا أن نعرف كيف يحدد بروست الحقيقة، وكيف يضعها في مواجهة بحوث أخرى، علمية أو فلسفية.

من الذي يبحث عن الحقيقة؟ و ما يريد قوله ذلك الذي يقول "أريد

الحقيقة"؟ فبروست لا يعتقد بأن الفرد،أو حتى عقل محض مفترض،يميل بطبيعته نحو الحقيقي،أو أنه يتمتع

بإرادة الحقيقة.فنحن لا نبحث عن الحقيقة إلاّ إذا كنا عازمون على القيام بذلك بسبب من موقف محدد، حينما نتعرض لنوع من العنف يدفعنا نحو ذلك البحث. من الذي يبحث عن الحقيقة؟ الغيور، تحت ضغط أكاذيب المحبوب. فهناك دائماً عنف إشارة ترغمنا على البحث، وتحرمنا من الإستقرار.ذلك لأن الحقيقة غير قائمة بالتوافق، ولا بالإرادة الحسنة، لكنها تفضح نفسها عبر إشارات لاإرادية.

يكمن خطأ الفلسفة في إفتراضها بأننا نتمتع بإرادة للتفكير، برغبة، وبحب طبيعي للحقيقي. كذلك لا تبلغ الفلسفة إلا الحقائق المجردة، التي لا تؤذي أحداً ولا تهزه." الأفكار التي تصيغها الفطنة المحضة لا تتمتع إلاّ بحقيقة منطقية، حقيقة ممكنة، وإختيارها عشوائي". أي مجانية، لأنها تولدت عن الفطنة التي لا تمنحها سوى إمكانية، وليس لقاءً أو عنفاً يضمن صحتها.

إذ لا قيمة للأفكار التي تشكلها الفطنة إلاّ بمغزاها المكشوف، أي التقليدي. فبروست لا يشدّد على موضوع أكثر من تشديده على ذلك الموضوع: الحقيقة ليست نتاجاً لإرادة سابقةً ابداً، بل نتيجة لعنف في الفكر. المغازي

المكشوفة والتقليدية ليست عميقة أبداً؛ الشيء الوحيد العميق هو المعنى المغلف، والذي تتضمنه إشارة خارجية.

على النقيض من فكرة "المنهج" الفلسفية، يطرح بروست فكرة "الإرغام" و"الصدفة" المزدوجة. فالحقيقة تعتمد على لقاء مع شيء ما يرغمنا على التفكير، والبحث عما هو حقيقي.فصدفة اللقاءات، وضغط الإرغامات هما موضوعي بروست الجذريين. وبالدقة، الإشارة هي ما يشكل موضوع اللقاء، وما يمارس علينا ذلك العنف. كذلك فأن صدفة اللقاء هي ما يضمن ضرورة ما يتم التفكير به. عابر ولا نمكن تحاشيه، مثلما يقول بروست. "لقد شعرت بأن ذلك لا يمكن أن يكون سوى بصمة أصالتها.فأنا لم أبحث عن درجات الباحة التي تعثرت بها". ما الذي يريده الفرد الذي يقول "أريد الحقيقة"؟ أنه لا يريدها إلا مرغماً ومجبراً عليها. ولا يطلبها إلاّ تحت طائل لقاء ما، وإرتباطها بإشارة ما. فما يبغيه هو: تأويل، فك رموز، ترجمة،ومن ثم العثور على معنى الإشارة."كان عليّ إعطاء معناً لأضعف الإشارات التي كانت تحيطني، "آل غيرمونت"، "إلبرتين"، "سانت لوب"، "بالبيك"، الخ...".

البحث عن الحقيقة هو تأويل، فك رموز، تفسير. بيد أن هذا "التفسير" يمتزج بتطور الإشارة ذاتها. لذا فالبحث زمني دائماً، والحقيقة دائماً زمنية. كذلك يذكرنا النظام النهائي للعمل بأن الزمن ذاته تعددياً. فالفارق الوحيد الواضح على هذا الصعيد هو بين الزمن الضائع والزمن المستعاد : هناك حقائق للزمن الضائع لا تقل عن حقائق الزمن المستعاد. لكن، بدقة أكبر، من الأجدى التمييز بين أربع بنى للزمن، لكل واحدة حقيقتها. فالزمن الضائع هو ليس فقط زمن الماضي،الذي يغير الكائنات ويقضي على ما كان؛ أنه الزمن الذي نفقده أيضاً (لماذا يجب على المرء تضييع وقته، عندما يكون مجتمعياً، عاشقاً، بدلاً من أن يشتغل ويصنع عملاً فنياً؟).والزمن المستعاد، هو أولاً الزمن الذي نعثر عليه في قلب الزمن المضيع، والذي يمنحنا صورةً عن الأبدية؛ لكنه أيضاً زمن مطلق أصيل، أبدية حقيقية يثبتها الفن.

لكل نوع من الإشارات خطه الزمني المتميز. بيد أن التعددية قائمة هنا، فهي التي تضاعف التركيبات. كذلك يشترك كل نوع من الإشارات بصورة مختلفة بالعديد من الخطوط الزمنية؛ فالخط الواحد يقوم بمزج غير متساوي للعديد من أنواع الإشارات.

ثمة إشارات ترغمنا على التفكير بالزمن الضائع،أي بمرور الزمن،بالقضاء على ما كان،وعلى تغير الكائنات. وذلك بمثابة كشف عن رغبتنا في رؤوية الناس الذين كنا نعرفهم ثانيةً، لأن وجوههم،التي كفت أن تكون وجوهاً مألوفة عندنا، تصعد الإشارات وتأثيرات الزمن إلى حالتها المحضة، أي الزمن الذي حورَ هذا الملمح، مط، أرخى أو خسفَ الملمح ذاك. فالزمن، لكي يصبح مرئياً، "يبحث عن الأجسام،وما أن يلتقيها حتى يهيمن عليه، لكي يظهر من فوقها فانوسه السحري". ففي نهاية البحث، في صالونات السيدة "غيرمونت"، يظهر رواق من الوجوه بكامله. لكننا لو كنا نتمتع بالتعلم الضروري، لكان بمقدورنا من البدء معرفة أن الإشارات المجمتعية،بحكم فراغها، قد كشفت عن ما فيها من عابر،أو أنها كانت قد تجمدت سلفا،وكفت عن الحركة لكي تخفي التحور الذي حدث لها. فالمجتمعية هي، في كل لحظة، تحور، تغير. "تتغير العوالم، لأنها هي ذاتها قد ولدت عن حاجة للتغيير". يبين بروست، في نهاية البحث، كيف أن قضية "دريفوس"، ومن بعدها الحرب، ولكن بصورة خاصة الزمن بشخصه، قد حور بعمق المجتمع. وبدلاً من أن يستق من ذلك نهاية "للعالم"، يفهم بأن العالم الذي كان

يحبه لم يكن هو نفسه إلا تحوراً، تغيراً، إشارة ونتيجة لزمن مضيّع (حتى "آل غيرمونت" لم يبق لهم سوى الاسم). فبروست لا يدرك التغير كديمومة برغسونية، ولكن كغياب، كرحلة نحو القبر.

من المؤكد أن إشارات الحب تستبق، بمعنى ما، تحورها وموتها. ذلك لأنها هي التي تشتمل على الزمن الضائع بحالته الأكثر نقاوة. فشيخوخة أفراد الصالون لا يمكن مقارنتها بشيخوخة "جارليس" العبقرية واللامعقولة. لكن هنا أيضاً، لا تشكل شيخوخة "جارليس" سوى إعادة توزيع للأرواح المتعددة، والتي كانت حاضرة من البداية في نظرة من نظراته،أو رنة من رنات صوته عندما كان أكثر شباباً.وإذا كانت إشارات الحب والغيرة تنطويان على تحورهما الخاص، فذلك للسبب البسيط التالي: لا يتوقف الحب عن التهيؤ لنهايته،ولا يكف عن محاكاة قطيعته.فالحب كالموت،حينما نتخيل بأننا سنكون أحياء لكي نرى وجوه اولئك الذين فقدناهم. كذلك فنحن نتخيل بأننا سنظل عشاقاً حتى نتلذذ بحالات الندم التي سنشعر بها حيال ذلك الذي قد كففنا عن حبه. فمن الصحيح تماماً القول بأننا نكرر حبنا الماضوي،ولكن من الصحيح ايضاً بأن حبنا الحالي، بكل ما فيه من حيوية، "يكرر" لحظة

القطيعة، أو أنه يستبق نهايته الخاصة. ذلك هو معنى ما نطلق عليه تسمية الغيرة. لأن هذا "التكرار" يتوجه نحو المستقبل،وهو تكرار لمخرج، نلتقي به في حب "سوان" لـ "أوديت"، وفي حب "جلبرت" لـ "إلبرتين". يقول بروست عن "سانت لوب" : "لقد تألم مسبقاً، ولم ينس واحدة من كل عذابات القطيعة التي كان يظن، في أوقات سابقة، أنه قادر على تحاشيها".

من المدهش أن تكون الإشارات الحسية، بالرغم من امتلائها، قابلة هي أيضاً أن تغدو إشارات تحوّر وغياب. ومع ذلك، يذكر بروست حالة معينة، تلك المتعلقة بحذاء جدته وذكرياته عنها، والتي لا تختلف كثيراً عن مثال كعكة المادلين أو الدرجات، ولكنها تجعلنا نشعر بغياب مؤلم وتشكل صيغة لزمن ضائع إلى الأبد، بدلاً من أن تمنحنا امتلاء الزمن المستعاد. فعندما ينحني البطل لإلتقاط حذاء جدته، يشعر آنذاك بشيء ألاهي؛ غير أن الدموع تهطل من عينيه، فالذاكرة اللاإرادية تحمل له الذكريات الممزقة لموت جدته. "فقط في تلك اللحظة-عام كامل بعد دفنها، بسبب تلك المغالطة التي لا تجعل من تقويم الحوادث يلتقي بتقويم العواطف- عرفت بأنها قد ماتت... وبأنني فقدتها إلى الأبد".لمَ تحمل لنا الذكريات

اللاإرادية شعوراً حاداً بالموت، بدلاً من صورة عن الإبدية؟ لا يكفي ذكر الطبيعة الخاصة لحالة يبرز فيها وجه الحبيب؛ ولا الشعور بالذنب الذي يحسه البطل إزاء جدته. علينا أن نعثر بالإشارة الحسية ذاتها على تناقض قادر على تفسير تحولها أحياناً إلى ألم، بدلاً من أن تتواصل كفرح.

فحذاء الجدة وكعكة المادلين أيضاً يجعلان الذاكرة اللاإرادية تتدخل: إحساس قديم يسعى للتراكب، للتزاوج مع الإحساس الحالي،وجعله يشمل عدة حقب في آن معاً. لكن يكفي للإحساس الحالي أن يناقض "بماديته" الإحساس القديم، حتى يترك فرح التركيب ذاك مكانه لشعور بالفرار،بخسارة لا تعوض،ومن ثم يدفع الإحساس القديم في غور الزمن الضائع. فذلك الفرح لا يقدم للإحساس الحالي، عندما يظن البطل بأنه مذنب، سوى قوة تجعله يتحاشى مضايقة الإحساس القديم. إذ يبدء بالشعور بنفس النعمة التي شعر بها مع كعكة المادلين، لكن سرعان ما تخلي السعادة مكانها ليقين الموت والفناء. ثمة إنشطار هنا، وهو يبقى دائماً كإمكانية للذاكرة ضمن كل الإشارات التي يمكن أن تتدخل فيها (من هنا دونية تلك الإشارات). فالذاكرة نفسها تنطوي على "تناقض غريب

متكون من البقاء والعدم"، "التركيب المؤلم للبقاء والفناء".
فحتى في حالة المادلين أو الدرجات، ينتصب العدم، لكنه هذه المرة متخفي تحت تراكب إحساسين. بتعبير ثان، تكون الإشارات الحسية خصوصاً، لكن أيضاً الحبية، وحتى الحسية، إشارات للزمن "الضائع". أنها إشارات الزمن الذي نفقده.. إذ ليس من الحكمة أن يقضي المرء وقته بالتجول في العالم، أو الوقوع بحب نساء مبتذلات، أو تضييّع جهده بتأمل شجرة زعرور. إذ قد يكون من الأجدى له معاشرة الناس العمقيين، ولا سيما العمل. فلطالما عبر بطل البحث عن خيبته وخيبة والديه بسبب عدم قدرته على العمل، أو الشروع بكتابة العمل الأدبي الذي كان يعلن عنه.

بيد أن ذلك نتيجة جوهرية للتعلم، فهو يكشف لنا في النهاية عن حقائق ذلك الزمن المضيع؛ فالعمل الذي نشرع به ببذلنا لجهد إرادي لا يشكل أي شيء؛ وفيما يتعلق بالأدب،لا يؤدي بنا إلا إلى حقائق الفطنة التي تعوزها دمغة الضرورة، التي نشعر دائماً بأنها "كان بمقدورها" أن تكون غيرها، أو تقال بطريقة مختلفة. كذلك فأن ما يقوله فرد عميق وفطن لا قيمة له إلا بمضمونه الظاهري، ومغزاه المكشوف، الموضوعي،

والمدروس، لكننا لا نستق منه سوى الشيء القليل، لا شيء غير الإمكانيات التجريدية، إذا لم نكن قد توصلنا لحقائق أخرى وبطرق مغايرة. الإشارات هي، بالدقة، تلك الطرق. لكن، ما أن نقع بحب فرد تافه أو غبي، حتى يغدو أكثر ثراءً بالإشارات من العقل الأكثر عمقاً، والأكثر فطنة. فكلما كانت المرأة ضيقة الذهن، ومحدودة، كلما كانت تعوض عن ذلك بالإشارات، التي تكشفها أحياناً وتفضح كذبتها، وكذلك عجزها عن تكوين حكم واضح أو التمتع بفكرة متماسكة. يقول بروست عن المثقفين : "المرأة التافهة الذي يدهشنا وقوعهم في حبها، تثري عالمهم أكثر مما قد تقوم به امرأة ذكية". ثمة من ثمل تمنحه المواد والطبائع الفظة،لأنها أكثر غنى بإشاراتها.فمع المرأة التافهة والمحبوبة، نعود إلى أصول الإنسانية،أي إلي تلك اللحظات التي كانت تتغلب فيها الإشارات على المضمون المكشوف، والهيروغلوفيات على الحروف: فهذه المرأة لا "توصل" لنا أي شيء، لكنها لا تكف عن إنتاج إشارات لا بد من فك رموزها. لذا، نواصل تعلمنا الغامض، حتى عندما نظن بأننا نضيع وقتنا، أما بسبب عنجهيتنا، أو تلاشي حبنا، إلى أن يتم الكشف النهائي عن حقيقة الزمن الذي نضيعه. إذ لا

يمكننا أبداً معرفة كيف يتعلم أحدهم؛ لكنه، ومهما تكن الطريقة التي يتعلم بفضلها،لا يتعلم إلا عن طريق الإشارات، وذلك بفقدانه لوقته، وليس بواسطة تمثله لمضامين موضوعية. من يعرف كيف يصبح تلميذ ما فجأة "جيد باللاتينية"، أية إشارات (حبية عند الضرورة أو حتى تلك التي لم يكشف عنها) التي أفادته في تعلمه؟ فنحن لن نتعلم أبداً من القواميس التي يضعها أساتذتنا أو أباؤنا في خدمتنا. فالإشارة، بحد ذاتها، تتضمن على عدم التماثل لكونها علاقة. كذلك لا يتعلم المرء أبداً عندما يعمل مثل أحدهم، ولكن عندما يعمل مع أحدهم، لا علاقة تشابه له مع ما يتعلمه.هل نعرف كيف يصبح المرء كاتباً عظيماً؟يقول بروست عن "أوكتاف": "لم أكن أقل أندهاشاً عندما فكرت بأن الأعمال الرائعة ولربما الأكثر إستثنائية لمرحلتنا لم تخرج من المسابقات العامة،ولا من التربية النموذجية، الإكاديمية، على طريقة "بروغلي"، ولكن من إرتياد الممرات والبارات".

لكن لا يكفي تضييع المرء لوقته. كيف يمكنه إستنباط حقائق الزمن الذي يفقده، وحتى حقائق الزمن الضائع؟. لماذا يسمي بروست هذه الحقائق بـ "حقائق الفطنة"؟ في الواقع، أنها تتعارض مع الحقائق التي تكتشفها الفطنة

عندما تشتغل هذه الأخيرة بإرادة طيبة،عندما تشرع بالعمل ولا تريد تضييع وقتها.على هذا الصعيد،كنا قد لاحظنا محدودية حقائق الفطنة الخالصة:تعوزها "الضرورة". لكن في الفن أو الأدب،عندما تصل الفطنة، فهي لا تصل إلا فيما بعد، ولكن ليس قبل أبداً "الإنطباع بالنسبة للكاتب هو مثل التجربة عند العالم، مع فارق أن عمل الفطنة عند العالم يحصل قبل، فيما يحصل بعد عند الكاتب". إذ يجب الإحساس أولاً بعنف تأثير إشارة،وأن يعمل الفكر وكأنه مرغماً على معرفة معنى تلك الإشارة. تظهر الفكرة عند بروست عموماً تحت أشكال عديدة : ذاكرة،رغبة، مخيلة، فطنة، ملكة جواهر... لكن، بالدقة، في حالة الزمن الذي نفقده والزمن المضيع، الفطنة وحدها ما يمكنه تقديم العون للفكر، أو تأويل الإشارة. فهي التي تعثر على الأشياء، شريطة أن يكون ذلك فيما "بعد". فمن بين أشكال الفكر جميعها، الفطنة وحدها من يستنبط الحقائق بمثل هذه الطريقة.

الإشارات المجتمعية تافهة،والحبية أو إشارات الغيرة، مؤلمة. لكن من الذي كان سيبحث عن الحقيقة، إذا لم يكن أولاً ذلك الذي تعلم بأن كل حركة وصوت،كل تحية لا بد لها من أن تؤول؟ إذ من الذي كان سيقوم بالبحث

عن الحقيقة أن لم يكن بدءً ذلك الذي ذاق عذاب كذبة المحبوب؟ فأفكار الفطنة هي غالباً "بدائل" عن الحزن. إذ يرغم الألم الفطنة على البحث، مثلما تحرك بعض اللذائذ الشاذة الذاكرة. فمن واجب الفطنة أن تفهم، وأن تجعلنا نفهم بأن الإشارات الأكثر تفاهةً للمجتمعية تحيلنا على قوانين، وإشارات الحب الأشد إيلاماً تبعث بنا على الإعادات. حينئذ، نتعلم كيف نستفيد من الكائنات: قساة وتافهين،ها أنهم "موضوعين أمامنا"،فهم ليسوا إلا تجسيداً لمواضيع تتخطاهم، أو أنهم اجزاء لإلوهية ما عاد بمقدورها عمل أي شيء ضدنا. يعطي إكتشاف قوانين المجتمعية معناً لتلك الإشارات التي ظلت بلا مغزى، عندما تعاملنا معها لوحدها؛ لاسيما تحويل تجاربنا الحبية المتكررة لكل تلك الإشارات التي سببت لنا المزيد من الآلام إلى فرح، إذا ما أخذناها لوحدها. "لأننا لسنا أكثر إخلاصاً للكائن الذي أحببناه بقوة من اخلاصنا لأنفسنا، وسوف ننساه عاجلاً أو آجلاً، ما دام ذلك يشكل واحدة من خصائصنا، أي البدء بالحب من جديد". فالكائنات التي أحببناها جعلتنا، الواحد بعد الآخر،نتألم؛ لكن إنكسار القيد الذي صاغته يمنح الفطنة فرحاً عظيماً. حينئذ نكتشف، بفضل الفطنة، ما كنا عاجزين عن معرفته في

البداية: نتعلم الإشارات في الوقت الذي كنا نعتقد فيه بأننا نضيع وقتنا. كما ندرك أيضاً بأن حياتنا الخاملة تشكل جزءً من عملنا. "كل حياتي... ميل".

زمن يضيع، وزمن أضاعه المرء، لكن أيضاً زمن يعثر عليه وزمن مستعاد. فلكل نوع من الإشارات ثمة خط زمني متميز يوازيه. فالإشارات المجتمعية تنطوي خاصة على زمن يضيعه المرء؛ أما الإشارات الحبية فتغلف الزمن الضائع. والإشارات الحسية تجعلنا نعثر في الغالب على الزمن، تعيده لنا من قلب الزمن المضيع. وفي النهاية، تمنحنا إشارات الفن زمن مستعاد، زمن أصلي ومطلق يحيط بكل الأزمنة الأخرى. لكن إذا كان لكل إشارة بعدها الزمني المتميز، فكل واحدة تتراكب أيضاً على الخطوط الأخرى وتشترك بإبعاد زمنية ثانية. فالزمن الذي يضيعه المرء يمتد داخل الحب وحتى ضمن الإشارات الحسية. أما الزمن الضائع، فيظهر سلفاً في المجتمعية، ويواصل وجوده في الإشارات الحسية. كذلك يؤثر الزمن الذي نعثر عليه على الزمن الذي نضيعه وعلى الزمن الضائع. لكن الزمن المطلق للعمل الفني يوحد كل الأبعاد الأخرى، وهي تحصل فيه على الحقيقة التي توازي كل واحد من تلك الإبعاد. تنتشر عوالم

الإشارات، وحلقات البحث، إذاً، وفقاً لخطوط زمنية، خطوط حقيقة للتعلم؛ لكنها تتداخل مع بعضها عبرتلك الخطوط، ويؤثر بعضها بالبعض.وهكذا لا تتطور الإشارات، ولا يمكن تفسيرها وفقاً لخطوط الزمن، ما لم تتناطر أو ترمز، تتقاطع، أو تدخل في مكونات معقدة تشكل نظام الحقيقة.



الفصل الثالث

التعليم

لا يتوجه عمل بروست نحو الماضي وكشوفات الذاكرة، بل نحو المستقبل وتقدم عملية التعلم. المهم هو أن البطل لم يكن يعرف أشياء بعينها في البداية، لكنه سوف يتعلمها تدريجياً، وفي الأخير ستحصل على كشف نهائي لها. أنه يشعر بالضرورة بالإخفاقات: فهو "كان يعتقد"، ويعيش أوهاماً، فعالمه يتأرجح عبر تيار التعلم. لكننا ما زلنا نعطي للبحث تطوراً مستقيماً، أي ضمن خط واحد. في الواقع،هكذا يظهر كشف جزئي بعينه في ميدان محدد للإشارات، لكنه يترافق أحياناً بتراجع في ميداين أخرى، ويغرق في إخفاق أكثر عمومية، شريطة أن يعاود ظهوره في مكان ثان، ضعيفاً دائماً، ما دام كشف الفن لم ينظم بعد المجموع بكامله. كذلك يمكن لإخفاق بعينه أن ينتج، في كل لحظة، حالة من الخمول وبالتالي يفسد كل شيء.

من هنا تلك الفكرة العميقة التي تقول بأن الزمن يشكل سلاسل مختلفة وينطوي على أبعاد مكانية متعددة. فما يتم ربحه في هذا الميدان، تتم خسارته في واحد غيره. لذا لا تنظم مساهمات الذاكرة أو طبقاتها لوحدها إيقاع البحث، لكن أيضاً سلاسل الإخفاقات المتقطعة، وكذلك الوسائل المستخدمة من أجل تخطي كل سلسلة.

أن يكون المرء حساساً حيال الإشارات، ويتعامل مع العالم بإعتباره شيئاً يتطلب فكاً لرموزه، كل ذلك يعني، قطعاً، تمتعه بموهبة. لكن قد تظل تلك الموهبة مغمورة في دواخلنا، ما لم نقم بلقاءات ضرورية؛ وتلك اللقاءات نفسها ستظل عديمة الجدوى، ما لم نتوصل للتغلب على بعض المعتقدات الجاهزة. أول تلك المعتقدات تصورنا بأن االمادة تمتلك الإشارات التي تحملها. فكل شيء يحثنا على ذلك الإعتقاد : الإدراك الحسي، الانفعال، الفطنة، العادة وحتى حب الفرد لنفسه. فنحن نظن بأن "المادة" تمتلك سر الإشارة التي ترسلها. لهذا ننحني على المادة، ونرجع إليها لكي نفك رموز الإشارة. لنسمي، للسهولة، موضوعانية ذلك الميل الطبيعي عندنا أو، على الأقل، المألوف. ذلك لأن إنطباعتنا لها جانبين : "نصفها مغمور في المادة، والنصف الآخر الذي نعرفه لوحده مغمور

فينا". تتكون كل أشارة من نصفين: فهي تشير على مادة، وتعني شيئاً آخر مختلفاً تماماً.

الجانب الموضوعاني هو جانب اللذة، المتعة المباشرة والعملية. عندما نسير على هذا الطريق، نكون قد ضحينا سلفاً بـــ "الحقيقة". فنحن نتعرف على الأشياء، لكننا لا نعرفها أبداً. وما تعنيه الإشارة نقوم بخلطه مع الكينونة أو المادة التي تشير عليهما. كذلك فنحن نمر إلى جانب العديد من اللقاءات الجميلة، ونتخفى عن الإلزامات التي تصدر عنها: فبدلاً من تعميق تلك اللقاءات، نفضل سهولة التعرفات.

وحينما نشعر بلذة انطباع، كونه رونق الإشارة، لا نتملك إلا الصراخ: "صه، صه، صه" أو "رائع، رائع": تلك هي كل تعابيرنا لتمجيد المادة.

فلئن المذاق الغريب لقدح الشاي قد أثار فضول البطل،ها أنه ينحني على قدحه ويتناول رشفة ثانية وثالثة منه،وكأن المادة ذاتها كانت ستكشف له عن سر الإشارة. أو لأن أسم مكان، أو شخص ما قد صعقه، ها أنه يحلم، قبل كل شيء، بالكائنات أو الأماكن التي تحمل تلك الإسماء. فهو قبل أن يتعرف على السيدة "غيرمونت"،

كان اسمها قد بدلى له ساحراً، لأنها لا بد من أن تمتلك، مثلما كان يظن،سر ذلك الإسم. فهو يتخيلها "وكأنها تسبح في غروب الشمس والنور البرتقالي الفائض من المقطع الأخير لإسمها- "مونت". وحينما يلتقي بها: "قلت في نفسي أنها هي بالذات ما يشير عليه إسم الدوقة "آل غيرمونت" عند الجميع؛ والحياة الخارقة التي يعنيها ذلك الإسم، لا بد أن وجسمها ينطوي عليها". وحتى قبل أن يذهب لرؤويتها، كان العالم قد بدا له فاتناً: فهو يعتقد بأن اولئك الذين يرسلون الإشارات هم أنفسهم أيضاً من يفهمها ويمتلك سرها. فطيلة كل تجاربه الحبية الأولى، كان يجعل "المادة" نحضى بكل ما كان يشعر به هو: ما كان يبدو له إستثنائياً عند شخص ما، كان يظن بأنه ينتمي لذلك الشخص أيضاً. لذا كانت تميل جميع تجاربه الحبية الأولى نحو الإعتراف، والذي هو بالدقة الشكل الإمتداحي للمادة (إعادة ما نظنه ينتمي للمحبوب إليه). "في الفترة التي كنت أحب بها "جلبرت"، كنت ما أزال أعتقد بأن الحب موجود حقاً خارج عنا...؛ وقد بدا ليّ أنه إذا ما كنت أبدلت، من تلقاء نفسي، حلاوة الاعتراف بإدعاء اللامبالاة، أكون حرمت نفسي لا من واحدة من الأفراح التي طالما حلمت بها وحسب، بل وأيضاً أكون

قد أصطنعت لنفسي حباً مزيفاً ولا قيمة له". وفي النهاية، كان الفن نفسه يظهر له وكأنه يمتلك سره في المواد التي يصفها، والأشياء التي ينبغي عليه ذكرها، والشخوص والأماكن التي لا بد له من مراقبتها، الإصغاء لها ورؤيتها.

لا يسلم أي نوع من أنواع الإشارات من "الموضوعانية". فهي لا تتولد من دافع واحد، لكنها تجمع عقدة من الدوافع. فإن يرجع المرء الإشارة إلى المادة التي إنطلقت منها، أو أنه يخص المادة بحضوة الإشارة، ذلك هو التوجه الطبيعي أولاً للإدراك الحسي أو التصور. لكنه مسار الذاكرة الإرادية أيضاً، التي تتذكر الأشياء وليس الإشارات. كما وأنه مجرى اللذة والنشاط العملي، الذي يفكر بإمتلاك الأشياء واستهلاك المواد. وبشكل ما، هو أيضاً توجه الفطنة. فللطنة مذاق الموضوعية، كما للإدراك، مذاق المادة. فالفطنة تحلم بمضامين موضوعانية،وبمدلولات موضوعانية واضحة، قادرة على إكتشافها بنفسها، أو تلقيها، وتوصيلها. الفطنة موضوعانية إذاً، وكذا الإدراك الحسي. ففي ذات الوقت الذي يقوم به الإدراك الحسي بمهمة القبض على المادة الملموسة، تقوم الفطنة بتلمس المدلولات الموضوعانية.

فالإدراك الحسي يريد من الواقع أن يكون مرئياً، مراقباً؛ فيما تريد الفطنة من الحقيقة أن تقال وتقعد. ما الذي كان يجهله بطل البحث في البداية؟ لم يكن يعرف "بأن الحقيقة ليست بحاجة أن تقال لكي تكون بينةً،وربما كان بمقدورنا تلقيها بصورة أكثر وثوقية، من دون إنتظار الكلمات، ولا حتى إعارة الإنتباه لها، عبر ألف إشارة خارجية، وحتى في بعض الظواهر اللامرئية، تمثل الحقيقة، في عالم الطبائع، ما تمثله التحولات الطقسية، في الطبيعة الفيزيائية".

متنوعة هي أيضاً الأشياء، المشاريع والقيم التي تميل بإتجاهها الفطنة. إذ تدفعنا نحو النقاش، الذي يجري عبره تبادل الأفكار. كما وأنها تحثنا على الصداقة، القائمة على تشارك الأفكار والعواطف. وتدعونا أيضاً للعمل، الذي نكتشف بواسطته حقائق جديدة نوصلها إلى الآخرين، بدورنا. كذلك فهي تحضنا على الفلسفة، أي نحو ذلك المراس الإرادي والجاهز للفكر الذي نتوصل بفضله إلى تحديد نظام ومحتوى الدلائل الموضوعانية. لنؤكد على هذه النقطة الأساسية: الصداقة والفلسفة يخضعان لذات النقد الواحد. فوفقاً لبروست، الأصدقاء هم كالعقول ذات الإرادة الحسنة المتوافقين ضمنياً على

معاني الأشياء، الكلمات والأفكار؛ لكن الفيلسوف أيضاً مفكر يفترض وجود إرادة التفكير الحسنة بحد ذاتها، ويسند للفكر الحب الطبيعي لما هو حقيقي، كما يسند للحقيقة التحديد البين لما يتم التفكير به طبيعياً.

لهذا يواجه بروست الزوج التقليدي المتشكل من الصداقة والفلسفة، بزوج أكثر غموضاً يشكله الحب والفن. فحب تافه أفضل من صداقة عظيمة : لأن الحب غني بالإشارات، وهو يتغذي من التأويل الصامت. كذلك فالعمل الفني أفضل من مؤلف فلسفي؛ ذلك لأن ما هو مغلف ضمن الإشارة أكثر عمقاً من جميع المداليل البينة. فكل ما يسبب لنا عنفاً يكون أغنى بكثير من كل ثمار إرادتنا الحسنة وعملنا الحذر؛ لأن ما هو أكثرأهمية من الفكر هو "ما يجعلنا نفكر". تحت كل تلك الأشكال، لا تصل الفطنة، ولا توصلنا إلا إلى حقائق مجردة وتقليدية، لا قيمة لها إلا في حدود الممكن. ما الذي تسعى إليه تلك الحقائق الناتجة عن توليفة ما بين العمل، الفطنة والإرادة الحسنة، والتي لا تتواصل فيما بينها إلا إذا كانت قائمة في البدء، ولا توجد إلا بالقدر الذي يتم فيه تلقيها؟ عن مدخل غنائي لـــ "بيرما"، يقول بروست: "بسبب من وضوح صوتها لم أقتنع بها البتة. فالمدخل كان عبقرياً،

نيته ومعناه كانا غاية بالتحديد، لدرجة بدا وكأنه قائم بحد ذاته، وبإمكان أي فنان فطن تلقيه".

في البداية، كان بطل البحث نفسه يشترك، نوع ما، بكل تلك المعتقدات الموضوعانية. لكن بالدقة، إذا ما كانت مشاركته بوهم ما أضعف، في ميدان بعينه من ميادين الإشارات، أو أنه كان يتخلص منه بسرعة على صعيد بعينه، فذلك لا يعني أن الوهم ما عاد حاضرعلى مستوى آخر، أو ضمن ميدان ثان. لذلك، لا يبدو أن البطل كان يتمتع يوماً بحس عال بالصداقة : فهذه الأخيرة كانت تظهر له ثانوية دائماً، كذلك فإن أهمية الصديق ناتجة عن المشهد الإستعراضي الذي يقدمه، أكثر من أهميته كجزءٍ من جماعة تشترك بإفكار وعواطف قد يوحي لنا بها.

فـ "الرجال العظام" لا يعلمونه شيئاً: حتى "بيرغوت" أو "إليستر" ليس بمستطاعهما أن يوصلا إليه حقيقة قد تجعله يستغني عن تعلمه الشخصية والمرور بالإشارات والإخفاقات المنذورلها. لذا، سرعان ما شعر بأنه لا العقل المتفوق، ولا حتى الصديق العظيم لهما ذات الأهمية التي يتمتع بها حب عابر. لكن حتى في الحب،

ها أنه يواجه صعوبة أكبر للتحرر من وهم موضوعانيته. فحبه للفتيات بمجموعهن، والشخصنة الطويلة المدى لـــ "إلبرتين"، وكذلك مصادفات الإختيار هي التي تعلمه بأن أسباب الحب لا تكمن أبداً في ذلك الذي نحبه، لكنها تحيل إلى اشباح، إلى شخوص ثالثة، وإلى مواضيع تتجسد فيه وفقاً لقوانين معقدة. وبذات الطريقة، يتعلم بأن الإعتراف لا يشكل ما هو جوهري في الحب، وكذلك ليس من الضروري ولا من المحبذ القيام بالإعتراف: سنضيع، وسوف تضيع كل حريتنا، إذ ما جعلنا المادة تستثمر الإشارات والمدلولات التي تتخطاها. "منذ زمن اللعب في الشانزليزيه، كانت قناعتي بالحب قد تغيرت وغدت شيئاً آخر، فيما بقيت الكائنات التي كان يرتبط بها حبي تباعاً على حالها تقريباً. فمن ناحية، ما عاد الإعتراف، والكشف عن الرقة التي أحملها إزاء المرأة التي كنت أحبها تشكل مشاهد رئيسية وضرورية للحب، ولا الحب نفسه شيئاً خارجياً...".

كم هو صعب، في كل ميدان، التخلي عن الإعتقاد بوجود واقع خارجي. فالإشارات الحسية تنصب لنا أفخاخها، وتدعونا للبحث عن معناها داخل المادة التي

تحملها أو ترسلها؛ إلى حد تغدو فيه إمكانية الفشل، والتنصل عن التفسير بمثابة الدودة في قلب الثمرة. وحتى إذا ما تغلبنا على جميع الأوهام الموضوعانية في غالب الميادين، فأنها ستواصل حضورها في الفن أيضاً، حيث نستمر بالإعتقاد بأنه ربما كان من الضروري معرفة كيف علينا أن نصغي، ننظر، نصف، ونتوجه للمادة، وكيف علينا تفكيكها وسحبها نحونا لنستخرج منها الحقيقة.

ومع ذلك، يعرف بطل البحث جيداً عيوب الأدب الموضوعاني. ويشدد على عجزه على المراقبة والوصف. فالمواقف الأدبية التي لا يطيقها بروست معروفة تماماً: ضد "سانت بيف"، الذي لا ينفصل إكتشاف الحقيقة بالنسبة له عن "الدردشة"، عن منهج للنقاش يدعي إستنباط حقيقة ناتجة عن المعطيات الأكثر إعتباطية، بدءً ببوح اسرار اولئك الذين يتفاخرون بأنهم كانوا يعرفون فلان من الناس.

وضد الأخوة "غونكور" الذين يقومون بتفكيك شخصية أو مادة، ويقلبونها، أي يحللون معمارها، عبر رسم خيوطها وإنعكاساتها لكي يستقوا منها حقائق

مجلوبة (الأخوة غنكور يؤمنون هم أيضاً بسحر النقاش). كذلك لا يخفي بروست رفضه للأدب الواقعي والشعبي، الذي يؤمن بالقيم الذهنية، والمدلولات المحددة، كأيمانه بالمواضيع العظيمة. يجب الحكم على المناهج من خلال النتائج التي تقدمها: الأشياء البائسة التي كتبها "سانت بيف" عن بلزاك مثلاً، عن استندال أو بودلير. وما الذي يمكنه للأخوة "غونكور" فهمه عن حياة "آل فيردران" أو "كوتارد"؟ لا شيء، إذا ما تمسكنا بتوليفة البحث؛ فهم ينقلون ويحللون ما قيل حرفياً، لكنهم يمرون بجانب الإشارات الصارخة، كإشارة الحمق عند "كوتارد"، والمحاكاة والرموز السوقية عند "السيدة فيردران". كذلك فأن الأدب الشعبي والبرولتاري يتعامل مع العمال وكأنهم بله.

والأدب الذي يأول الإشارات بإرجاعها لمواد يمكن تعيينها (المراقبة والوصف)، هو أدب مخيب بطبيعته، يحيط نفسه بضمانات شبه-موضوعانية، عبر الشهادة والإتصال (الدردشة، التحقيق)، ويخلط ما بين المعنى والمداليل الذهنية، المكشوفة والمقعدة (المواضيع الكبيرة). كان بطل البحث يشعر دائماً بغربته حيال فهم كهذا للأدب والفن. لكن لماذا، إذاً، يشعر بخيبة قوية،

في كل مرة يتحقق فيها من غباء ذلك الفهم. فالفن قد عثر، على الأقل، في ذلك المفهوم على توجه معين: فهو يتزاوج مع الحياة، بغية إثارتها، ولكي يستخرج منها قيمتها وحقيقتها. فحينما نحتج على فن المراقبة والوصف، من يضمن لنا بأن إحتجاجنا ذاك لم يكن ناتجاً عن عجزنا عن المراقبة والوصف؟ وعن عدم قدرتنا على فهم الحياة؟ فنحن نظن بأننا نقوم بردة فعل إزاء شكل وهمي للفن، لكننا ربما نسلك بسبب من ضعف طبيعتنا، ولأننا نفتقد الرغبة في الحياة؟ لهذا، فإن خيبتنا غير ناتجة عن الأدب الموضوعاني وحده، ولكنها ناتجةً أيضاً عن عجزنا الذي يحرمنا من النجاح حتى في ذلك الشكل من أشكال الأدب.

إذاً، لا يستطيع بطل البحث، بالرغم من كراهيته لها، منع نفسه عن الحلم بقدرات المراقبة التي قد تعوض عن حالات الإبداع المتقطعة عنده. "لكن عندما منيت نفسي بعزاء مراقبة إنسانية ممكنة، لتأخذ مكان إبداع مستحيل، كنت أعرف بأنني لم أقم إلا بتعزية نفسي...". الخيبة الأدبيه مزدوجة، إذاً : "لم يعد بإمكان الأدب منحي أي فرح، أما بسببي أنا، لأن موهبتي ضعيفة، أو بسببه، إذا ما كان بالفعل أقل تحملاً للواقع مما ظننت".

تشكل الخيبة لحظة جذرية من لحظات البحث أو التعلم: نشعر بالخيبة، في كل ميدان من ميادين الإشارات، وفي كل مرة، لا تكشف لنا بها المادة عن السر الذي كنا ننتظره منها. الخيبة ذاتها متعددة، ومختلفة وفقاً لكل خط. فقليل من الأشياء لا تكون مخيبة، عندما نلتقي بها للمرة الأولى. لأن المرة الأولى هي زمن اللاتجربة، إذ ما زلنا غير قادرين على التمييز ما بين الإشارة والمادة، فهذه الأخيرة تفرض نفسها وتعتم على الإشارات. خيبة من سماع "فنتياي" في المرة الأولى، وخيبة من اللقاء الأول مع "بيرغوت"، وخيبة من الرؤية الأولى لكنيسة "بلبيك".

كذلك لا تكفي العودة ثانية إلى الأشياء، فالذاكرة الإرادية، وهذه العودة نفسها يضعان أمامنا عقبات تشبه تلك التي حرمتنا من تذوق الإشارات في المرة الأولى (فإقامة البطل مرة أخرى في "بلبيك" لم تكن مخيبة بصورة أقل عن سابقتها، من جوانب مختلفة).

كيف يمكننا، في كل ميدان، وضع علاج للخيبة؟ فعلى كل خط من خطوط التعلم، يمر البطل بتجربة مماثلة، في لحظات مختلفة فكل خيبة تأتيه من الناحية

الموضوعانية، يحاول تعويضها من الناحية الذاتية. فحينما يرى، ثم يتعرف على السيدة "غيرمونت"، يدرك بأنها لا تنطوي على سر معنى اسمها. لأن وجهها وجسمها غير ملونين بنفس صبغة مقاطع إسمها. ما الذي يمكن عمله، إذاً، سوى مواساة الخيبة؟ في أن يصبح المرء حساساً حيال إشارات أقل عمقاً، لكنها أكثر ملائمة مع فتنة الدوقة، بفضل لعبة ترابط الأفكار التي تولدها فينا. "إن تكون السيدة "غيرمونت كالأخريات، ذلك ما شكل لي أولاً خيبةً، ومن ثم، بفضل الكثير من النبيذ، شيئاً ساحراً".

لقد تم تحليل ميكانيزم الخيبة الموضوعانية والعزاء الذاتي، بصورة خاصة، في مثال المسرح. فالبطل يتمنى بكل قوته سماع "البرما". لكنه عندما يبلغ مرامه، يحاول في البداية التعرف على موهبة "البرما"، ومن ثم تحديد تلك الموهبة، وعزلها، لكي يتمكن، في النهاية، من تشخيصها. كانت هي "البرما" بعينها. "ها أنني أصغي في النهاية للبرما". إذ يكتشف إداء ذكياً للغاية، ومتوازناً بصورة تثير الأعجاب. ويرى أمامه نجأة "فيدر". "فيدر" بشخصه. ومع ذلك، لا شيء يبعده عن الخيبة. فالإداء لا قيمة له سوى قيمته الذهنية، وتمتعه بمعنى محدد بدقة

ليس إلا ثمرة للعمل والفطنة. ربما كان ينبغي سماع "البرما" بطريقة مختلفة. إذ لا نستطيع تذوق تلك الإشارات، إذا ما ربطناها بشخصية "بيرما"، وقد يتحتم علينا البحث عن معناها في مكان آخر: ضمن تداعيات فكرية لا علاقة لها لا بـــ "فيدر" ولا بـــ "بيرما". وهكذا يقوم "بيرغوت" بتعليم البطل بأن حركة "بيرما" تذكر بمنحوتة صغيرة عتيقة، لم يكن بإمكان الممثلة رؤيتها، ولم يكن "راسين" حتى قد فكر بها.كل خط من خطوط التعلم يمر عبر النقطتين التاليتين: الخيبة الناتجة عن محاولة التأويل الموضوعاني، ومن ثم محاولة معالجتها بتأويل ذاتي، حيث نقوم ببناء مجموعات ترابطية.

وهذا ما يمكن فهمه بسهولة في الحب، وحتى في الفن. فمع أن الإشارة أكثر عمقاً من الماد التي ترسلهاة، لكنها تظل مشدودة بها، فهي ما زالت مغمورة فيها نصفياً. ومعنى الإشارة أعمق قطعاً من الذات التي تقوم بتفسيره، لكنه يرتبط بتلك الذات، ويتجسد نصفياً في سلسلة من تداعيات الأفكار الذاتية. فنحن نذهب من واحد إلى الآخر، نقفز من هذا إلى ذاك، ونكمل خيبات الموضوع بتعزية الذات. حينئذ، يمكننا الشعور بأن اللحظة التي تمثلها التعزية غير كافية، وهي لا تشكل،

إذاً،الكشف النهائي. ومن ثم نبدل قيم الذهن الموضوعانية بلعبة تداعيات أفكار ذاتية. إذ تظهر تلك التعزية بوضوح بأنها لا تكفي لوحدها، كلما ارتقى المرء سلم الإشارات. فالحركة التي تقوم بها "بيرما" تغدو أكثر جمالاً عندما تذكرنا بمنحوتة صغيرة. وكذلك تصبح مقطوعة "فنتاي" جميلة لأنها تُحيّ فينا ذكرى التنزه في غابات بولونيا. كل الأشياء مسموح بها، ضمن ممارسة التداعيات. من وجهة النظر هذه، لا يجد المرء فارقاً ما بين اللذة التي يمنحها الفن وتلك الناتجة عن كعكة المادلين : ففي كلا الحالتين،هناك موكب المتجاورات الماضوية.في الحقيقة، لا يمكن حتى إختزال تجربة المادلين إلى مصاف تداعي الأفكار؛ لكننا ما نزال غير قادرين على فهم السبب؛ فحينما نربط قيمة عمل فني بمذاق كعكة المادلين، نكون قد حرمنا أنفسنا إلى الأبد من وسيلة الفهم. فبدلا من أن تقودنا نحو تأويل للفن، تدفعنا التعزية الذاتية على جعل العمل الفني ذاته مجرد حلقة من حلقات تداعي الأفكار: تلك هي حالة "سوان" الذي لا يحب لا "جيتو" ولا "بوتشيلي" إلا إذا أكتشف اسلوبيهما مرسومين على وجه خادمة في المطبخ أو أمرأة يعشقها. فنحن أما نبني متحفاً ذاتياً، حتى يغدو فيه مذاق المادلين أو نفحة الهواء

ما يتفوق على كل أشكال الجمال الباقية:"كنت بارداً حيال الجماليات التي كانوا يشيرون لي عليها، فيما كانت ذكريات غامضة قد ولدت عندي إثارة... فقد بقيت واقفاً مثاراً إستنشق عطر ريح مرت عبر الباب. نلاحظ بأنك تحب تيارات الهواء، قالوا لي".

ومع ذلك، ما ذا هناك سوى الذات والموضوع؟ ذلك ما يقوله لنا مثال الـ "بيرما". ففي النهاية، يفهم بطل البحث بأن لا"بيرما" ولا "فيدر" شخصيتان يمكن لنا أن نشير عليهما، لكنهما أيضاً ليسا عنصرين من عناصر تداعيات أفكارنا.

فـ "فيدر" هو دور، و"بيرما" لا تقوم إلا بتجسيد ذلك الدور. لكن ليس بالمعنى الذي يكون به الدور نفسه مادة، أو شيئاً ذاتياً. على العكس، إنه عالم، وسط روحي تملأه الجواهر.

فـ "بيرما"، الحاملة للإشارات، تجعل من هذه الأخيرة اشياءً لامادية تماماً بحيث تنفتح هذه الإشارات برمتها على تلك الجواهر، وتمتلىء بها. فحتى لو كان الدور تافهاً، فإن حركات "بيرما" تجعلنا ننفتح على عالم من الجواهر الممكنة. فيما وراء المواد المشار عليها،

والحقائق الذهنية المقعدة؛ ولكن أيضاً في ما وراء حلقات التداعي الذاتية وإنبعاث التشابه أو المجاورة هناك الجواهر، اللامنطقية أو مافوق- منطقية. فهي تتخطى، في آن معاً، حالات الذات وخواص المادة. فمن الجوهر تتكون وحدة الإشارة والمعنى الحقيقية؛ فهو الذي يشكل الإشارة بإعتبارها ما لا يمكن إختزاله إلى مستوى المادة التي تبعثه؛ وكذلك هو ما يبني المعنى الذي لا يختزل إلى مستوى الذات التي تقبض عليه.

الجوهر هو كلمة التعلم أو الكشف النهائي. لهذا، فإن بطل البحث يبلغ بفضل العمل الفني، بالرسم والموسيقى، وبصورة خاصة عبر مشكلة الأدب إلى كشف الجواهر ذاك، أكثر مما يقوم به عبر مثال الـ "بيرما". إذ ليس بمقدور الإشارات المجتمعية، ولا الإشارات الحبية، ولا حتى الإشارات الحسية منحنا الجوهر: أنها تقربنا منه، لكننا لا نكف عن السقوط ثانية في فخ الموضوع، أو أحابيل الذات. على مستوى الفن وحده يتم كشف الجواهر. لكنها إذا ما كشفت عن نفسها مرة، فأنها ستؤثر على كل الميادين الأخرى الباقية؛ فنحن نتعلم بأنها قد تجسدت سلفاً، وكانت هنا ضمن جميع أنواع الإشارات، وضمن كل أنواع التعلم.

الفصل الرابع

إشارات الفن والجوهر

بمَ تتفوق إشارات الفن على الإشارات الأخرى؟ ذلك لأن كل الإشارات الباقية مادية. وهي مادية، أولاً بحكم ما تبعثه : مغمورة نصفياً في المادة التي تحملها. فالخواص الحسية، الوجوة المعشوقة تظل مواد. (إذا ليس من قبيل الصدفة أن تكون جميع الخواص الحسية المهمة مُتعلقةً بالعطور والمذاقات: الأكثر مادية من بين الخواص. وأن تكون الوجناة، في وجه المعشوق، أكثر ما يُثير وكذلك الشامة). إشارات الفن وحدها غير مادية. لا شك أن جملة "فنتاي" الموسيقية المقتضبة تفلت من البيانو ومن الكمان.

وكذلك يمكن تفكيكها مادياً: خمس نوطات متقاربة، تتكرر أثنتان منها. بيد أن ذلك يماثل ما نجده عند افلاطون حيث أن ٣+٢ لا يعني أي شيء. فالبيانو هنا كصورة مكانية للوحة مفاتيح من طبيعة مغايرة تماماً؛ كذلك فالنوطات، بإعتبارها "ظهور صوتي" تتشكل برمتها

من وحدة روحية. "وكأن الآلات لم تكن تلعب الجملة الصغيرة ولكنها تنجز الطقوس التي فُرضت عليها لكي تظهر هي...". على هذا materia sine. الصعيد، يكون الإنطباع الذي ولدته تلك الجملة الموسيقة نفسه و"بيرما"، بدورها، تستخدم صوتها، وذراعيها.

غير أن هذه الحركات بدلاً من أن تشهد على "ترابطات عضلية"، تشكل جسماً شفافاً يعكس جوهراً، فكرةً. فالممثلات الهابطات يحتجن للعويل لكي يبعثن بإشارة تدلل على أن أدوارهن تشتمل على ما هو مؤلم: "يفرطن بالدموع التي كنا نرها تهطل من عيونهن، ذلك لأنهن لم يتمكن من أن يغرقن بها، على صوت "إريسي" المرمري أو صوت "أسمين".

لكن كل تعابير "بيرما"، كما هو الأمر بالنسبة للاعب كمان عظيم، قد تحولت إلى خواص ناقوس. ففي صوتها لم "تبق ولا فضالة واحدة من مادة ميتة تقاوم الروح".

تظل الإشارات الأخرى مادية، ليس بحكم أصلها وطريقة إنغمارها النصفي في المادة وحسب، بل وأيضاً بسبب من تطورها و"تفسيرها". فكعكة المادلين تحيلنا على "كامبري" وكذلك الملاطات على "فينوس"... الخ.

لا شك فيه أن للإنطباعين، الماضوي والحاضر،نفس الخاصية الواحدة؛ بيد أن ذاك لا ينفي بأنهما كلاهما ماديان. إلى حد يمكننا القول، في كل مرة تتدخل فيها الذاكرة، يظل تفسير الإشارات مثقلاً بشيء ما مادي. فأجراس مدينة "مارتنفيل"، ضمن نظام الإشارات الحسية، تقدم مثلاً أقل "مادية"، ذلك لأنها تتوجه للرغبة والمخيلة، وليس للذاكرة. من ناحية أخرى، تُفسر صورة الفتيات الثلاث إنطباع الأجراس ذاك؛ فلأنهن نتاجاً لمخيلتنا، لذا فهن، بدورهن، لسن أقل مادية من مادية تلك الأجراس.

غالباً ما يتحدث بروست عن حتمية تُثقل عليه: دائماً ما يجعله شيء ما يتذكر أو يتخيل شيئاً آخر. لكن، مهما كانت أهمية مسار التماثل هذا في الفن، لا يجد فيه الفن صياغته العميقة. فكلما عثرنا على معنى إشارة في شيء آخر، كلما ترسب فيها شيء مادي، يعيق حركة الروح. على العكس من ذلك، يقدم لنا الفن الوحدة الحقيقية: وحدة إشارة لامادية ومعنى روحي خالص. فالجوهر هو بالدقة وحدة الإشارة والمعنى هذه، مثلما تتكشف في العمل الفني. وما تكشفه الجملة الموسيقية المقتضبة تلك هو الجواهر والأفكار. وذلك ما يمنحها وجودها الحقيقي، بمعزل عن الآلات والأصوات، التي تنتجه أو تجسده

أكثر من تركيبها له. إن تفوق الفن على الحياة يتمثل بما يلي: جميع الإشارات التي نصادفها في الحياة تظل إشارات مادية، ومعناها الذي يظل دائماً في شيء آخر، ليس بالمعنى الروحي الكامل. ما هو الجوهر، مثلما يكشف عنه العمل الفني؟ أنه الفارق، الإختلاف الأخير والمطلق. فالفارق هو الذي يبني الكينونة، والذي يجعلنا ندرك الكينونة. لهذا فإن الفن، بالقدر الذي تظهر فيه الجواهر، وحده منْ يعطينا ما بحثنا عنه عبثاً في الحياة: "التنوع الذي غالباً ما بحثت عنه عبثاً في الحياة، في السفر...". "إن عالم الفارق غير قائم على سطح الأرض، أو في البلدان التي يوحدها إدراكنا الحسي، وبشكل قاطع أنه غير موجود في العالم. من ناحية أخرى، هل أنه موجود في مكان ما؟ لقد بدى لي وكأن سباعية "فنتياي" تقول لي نعم".

لكن ما هو الفارق الأخير والمطلق؟ أنه ليس فارقاً إمبريقياً ما بين شيئين أو مادتين، أي خارجي. يقدّم لنا بروست إقتراب أولي من الجوهر، عندما يقول بأنه شيء قائم في ذاته، بمثابة حضور لخاصية نهائية في صميم الذات: داخلي، "فارق نوعي في الطريقة التي يُظهر لنا بها العالم، فارق قد يظل، لو لم يكن الفن موجوداً، سراً

أبدياً لكل واحد".عند هذه النقطة، بروست لايبنتزي (نسبة إلى الفيلسوف لايبنتز): الجواهر هي مونادات حقيقية، يتحدد كل واحد منها وفقاً لوجهة النظر التي يعبر بها عن العالم، وكل وجهة نظر تحيل بدورها إلى خاصية قائمة في قلب الموناد. فالمونادات، مثلما يقول لايبنتز، ليس لها من أبواب ولا نوافذ: وجهة النظر هي الفارق بعينه، فوجهات النظر المأخوذ عن نفس العالم الواحد المُفترض تختلف فيما بينها، كإختلاف العوالم الأكثر تباعداً. لهذا، لا تقيم الصداقة أبداً سوى تواصلات مزيفة، مؤسسةً على سوء التفاهم، ولا تفتح إلاّ نوافذ مزيفة. ولهذا أيضاً يتخلى الحب، الأكثر صفاءً، عن كل تواصل. فجميع أبوابنا، جميع نوافذنا روحية: ليس ثمة من علاقة مابين–شخصية سوى الفنية. فالفن لوحده يمنحنا ما كنا قد إنتظرناه عبثاً من صديق، أو ما كنا نأمل الحصول عليه من محبوب. "بالفن وحده يمكننا الخروج من أنفسنا، أي من ما يمكن أن يراه المرء من كون هو ليس كوننا، والذي كانت ستظل مشاهده غريبة علينا كتلك التي يمكن أن توجد على سطح القمر. فبفضل الفن، بدلاً من رؤية عالم واحد، عالمنا، نراه وقد تضاعف، وبالقدر الذي يوجد فيه فنانون أصليون، بالقدر ذاته تكون لدينا عوالم،

يختلف بعضها عن البعض كتلك المنتشرة والمتحركة.
... في اللانهائي ".infini.

هل ينبغي علينا الاستنتاج بأن الجوهر ذاتي، وبأن الفارق هو بين الذوات، بدلاً من أن يكون بين المواضيع؟ سيكون ذلك إهمال النصوص التي يعالج فيها بروست الجواهر بإعتبارها أفكار افلاطونية ويسند لها واقعاً منفصلاً. فحتى "فنتياي" كان قد "كشف" عن جملته الموسيقية أكثر من إبتكارها.

كل ذات تعبر عن العالم من وجهة نظرها. غير أن وجهة النظر هي الفارق بعينه، الفارق الداخلي المطلق. كل ذات تعبر إذن عن عالم مختلف تماماً. ومما لا شك فيه أن العالم المُعبر عنه غير قائم خارج الذات التي تُعبر عنه (فما نطلق عليه إسم العالم الخارجي ليس سوى القذف المُخيب، الحد المُوحد لجميع تلك العوالم المُعبر عنها). لكن، مع ذلك، لا يختلط العالم المُعبر عنه مع الذات : يتميز عنها، بالضبط كتميز الجوهر عن الوجود، بما فيه وجوده الخاص. ليس هناك ما هو خارج الذات يعبر عنه، لكنه مُعبراً عنه بإعتباره جوهراً، وليس تعبيراً عن الذات نفسها، أنه تعبير عن الكينونة، أو عن منطقة

من الكينونة تتكشف للذات. لهذا كل جوهر وطن، بلاد. ولا يقبل الاختزال إلى حالة سيكولوجية، أو ذات بسيكولوجية، ولا حتى إلى أي شكل ذاتي متسامي. الجوهر هو بالدقة الخاصية النهائية القائمة في صميم الذات؛ غير أن هذه الخاصية أكثر عمقاً من الذات، وتنتمي لنظام آخر غير نظامها: "خاصية مجهولة لعالم متفرد". فالذات ليست منْ يُفسر الجوهر، لكن الجوهر هو بالأحرى ما ينضم، ما يتغلف ويلتف في الذات. الأكثر من ذلك، عندما يلتف على نفسه، يقوم الجوهر ببناء الذاتية. فالأفراد ليسوا هم منْ يبني العالم، لكن العوالم المغلفة، الجواهر هي التي تبني الأفراد : "تلك العوالم التي نسميها أفراداً، والتي لن نتعرف عليها أبداً لو لم يكن الفن موجوداً". فالجوهر ليس فردياً وحسب، بل ما يُشخصن الفرد.

لا تختلط وجهة النظر مع ذلك الذي يتخذها، كذلك لا تمتزج الخاصية الداخلية مع الذات التي تقوم بشخصنتها. يكتسب هذا التميز ما بين الجوهر والذات أهمية إستثنائية إذا ما عرفنا بأن بروست كان يرى فيه الدليل الممكن الوحيد على خلود الروح. فداخل روح ذلك الذي يكشف عنه، أو الذي ينطوي عليه وحسب، يظل الجوهر وكأنه

"أسير ألاهي". ربما تكون الجواهر قد حبست نفسها، تغلفت داخل تلك الأرواح التي تقوم هي بشخصنتها. فهي غير قائمة إلاّ في ذلك الأسر، لكنها لا تنفصل عن "الوطن المجهول" الذي تغلفه معها في دواخلنا. أنها "رهائننا" : تموت إذا ما متنا، لكنها إذا كانت أبدية، نكون نحن خالدون بطريقة ما.أنها تجعل الموت إذاً أقل احتمالاً؛ فالرهان الوحيد، والحظ الوحيد، هو رهان وحظ إستيطيقي.كذلك هناك سؤالان يرتبطان ببعضهما بصورة جذرية: "الأسئلة المرتبطة بواقعية الفن، وتلك المُتعلقة بحقيقة أبدية الروح". على هذا المستوى إذاً، يصبح موت "بيرغوت" أمام الجزء الصغير الأصفر من جدار "فيرمير" موتاً رمزياً: "لقد ظهرت له حياته الشخصية وكأنها في ميزان سماوي،هي في كفة، فيما أحتوت الكفة الثانية على ذلك الجزء الصغير من الجدار، المرسوم بمهارة باللون الأصفر. لقد شعر بأنه وضع بتهور الواحد في مكان الآخر... ضربة جديدة صرعته... كان ميتاً. ميتٌ إلى الأبد؟ من يستطيع قول ذلك؟".

إن العالم المُغلف للجوهر هو دائماً بداية لعالم بشكل عام، بداية للكون، بداية جذرية ومطلقة. "في البدء تشكى البيانو الوحيد، كعصفور تخلى عنه أصحابه؛ سمعه

الكمان، فرد عليه وكأنه يرد من شجرة مجاورة. كان ذلك يشبه بداية قيام عالم، وكأنه لم يكن هناك أحد غيرهما على وجه الأرض، أو بالأحرى في هذا العالم المُغلق بوجه كل ما عداهما، والمبني بمنطق خالق لا يكون فيه أبداً سواهما هما الأثنان: تلك هي السوناتة. فما يقوله بروست عن البحر، أو عن وجه فتاة، ينطبق في الحقيقة أكثر على الجوهر وعلى العمل الفني: التناقض القلق، "إعادة الخلق المتواترة للعناصر الأولية للطبيعة". لكن تحديد الزمن بمثل هذه الطريقة، يعني ولادة الزمن ذاته. لا لأن الزمن كان منتشراً من البدء: لم يمتلك بعد الأبعاد المتميزة التي تجعله قابلاً على الدوران، ولا السلاسل المُنفصلة التي يتوزع عبرها وفقاً لإيقاعات مختلفة. لقد إستخدم بعض الأفلاطونين- المحدثين مفردة عميقة لكي يشيروا على الحالة الإولانية التي تسبق أي تطور،وأي إنتشار، و"تفسير": التعقيد، الذي يُغلف المُتعدد في الواحد ويؤكد على واحد المُتعدد. فالأبدية لم تبد لهم بمثابة غياب للتحول، ولا إمتداد حتى لوجود بلا حدود، لكن كحالة معقدة للزمن نفسه. أمّا الكلم، المنطوي على كل الجواهر، فقد حدّد بإعتباره التعقيد الأعظم، تعقيد المتناقضات، التعارض القلق...ولقد إستقوا من ذلك فكرة

الكون التعبيري الذي ينتظم وفقاً لدرجاته المُحايثة وحسب نظام شروحات نازلة.

أن أقل ما يمكن للمرء قوله، هو أن "جارليس" كان مُعقداً. لكن علينا التعامل مع هذه المفردة بكل فحواها الإشتقاقي. فعبقرية "جارليس" هي الإمساك على جميع الأرواح التي يتشكل منها ضمن حالة من "التعقيد": من هنا فهو يتمتع دائماً بطراوة عالم يبدأ، ولا يكف عن إرسال إشارات أولانية، إشارات ينبغي على المؤول فك رموزها، أي تفسيرها.

من ناحية أخرى، إذا كنا نبحث في الحياة على شيء يتناظر مع موقف الجواهر الأصلية، فسوف لن نعثر عليها عند هذه الشخصية أو تلك، ولكن بالأحرى ضمن حالة عميقة. النعاس هو تلك الحالة. فالنائم "يمسك بحلقة من حوله على خيط الساعات، نظام السنوات والعوالم؛ حرية رائعة لا تنتهي إلاّ عند اليقظة، عندما يصبح النائم مرغماً على الإختيار وفقاً لإعادة إنتشار الزمن. وبنفس الطريقة، تتمتع ذات الفنان بإمكانية الكشف عن الزمن الأصيل، الملفوف، والمنعقد داخل الجوهر ذاته، الذي يحتضن كل سلاسله وأبعاده. ذلك هو معنى كلمة "الزمن

المُستعاد". فالزمن المستعاد، في حالته المحضة، مُتضمناً في إشارات الفن. كذلك لا ينبغي الخلط بينه وبين زمن آخر مُستعاد، زمن الإشارات الحسية. فزمن الإشارات الحسية هو زمن نعثر عليه في قلب الزمن المُضيع ذاته وحسب؛ كما أنه يستدعي جميع مصادر الذاكرة اللاإرادية، ولا يمنحنا سوى صورة عادية عن الأبدية. لكن الفن، كالنعاس، أبعد من الذاكرة : أنه يستدعي الفكر المحض، بإعتباره ملكة جواهر. ما يجعلنا الفن نعيد إكتشافه من جديد، هو الزمن مثلما كان قد إنطوى داخل الجوهر، كما تولد في العالم المغلف للجوهر، المطابق للأبدية. فما بعد–الزمني البروستي، هو الزمن في حالة ولادته، والذات الفنية التي تعاود العثور عليه. لهذا، وبدقة كاملة، ليس هناك غير العمل الفني ما يجعلنا نعثر ثانية على الزمن: العمل الفني، "الوسيلة الوحيدة للعثور ثانية على الزمن الضائع". فهو يحمل الإشارات الأكثر سمواً، والتي يقع معناها في التعقيد الإولاني، الأبدية الحقيقية، زمن أصيل مطلق.

لكن بالدقة كيف يتجسد الجوهر في العمل الفني؟ أو، وهذا هو نفس الشيء : كيف يمكن لذات–فنان بلوغ نقطة "توصيل" الجوهر الذي يشخصنه ويجعله أبدياً؟أنه يتجسد

في المواد. بيد أن تلك المواد ملموسة، ناعمة ومظفورة بطريقة تجعلها روحية بكاملها. أن تلك المواد هي، دون شك، الألوان بالنسبة للرسام، كلون الأصفرعند "فيرمر"، الصوت عند الموسيقي، الكلمة بالنسبة للكاتب. لكن، بشكل أعمق من ذلك، أنها مواد حرة تعبر عن نفسها أيضاً عبر الكلمات، الأصوات والألوان.

على سبيل المثال، عند توماس هاردي، تشكل كتل الحجارة، هندسة تلك الكتل، وتوازي الخطوط فيها مادة مروحنة، تغرف الكلمات نفسها من ينبوعها؛ كذلك يصبح الإرتفاع،عند إستندال، مادة هوائية "ترتبط بالحياة الروحية".

أن تيمة العمل إذاً هي ليست الموضوع المُعالج، موضوع واعي ومقصود يختلط بالمفردات التي تشير عليه،ولكن التيمات اللاوعية،النماذج الإولانية اللاإرادية، حيث تأخذ الكلمات،ولكن أيضاً الألوان والأصوات، معناها وحياتها. الفن هو تحويل حقيقي للمادة. تتروحن إذاً المادة في الفن، وتفقد فيه الأوساط الفيزيائية ماديتها، لكي تعكس الجوهر، أي خاصية عالم أصيل. كذلك لا تختلف معالجة المادة هذه عن "الأسلوب". كخاصية

للعالم، لا يمتزج الجوهر بالمادة، بل على العكس من ذلك، يقارب ما بين مادتين مختلفتين تماماً،لكنهما تتمتعان بتلك الخاصية ضمن الوسط الذي يكشف عنهما. ففي الوقت الذي يتجسد فيه الجوهر ضمن مادة، تُعَبّر الخاصية النهائية التي تشكله عن نفسها كخاصية مشتركة بين مادتين مختلفتين، متحجرتين في تلك المادة النورانية، ومنغمرتين ضمن ذلك الوسط الكاشف. يكمن الأسلوب في هذه النقطة: "يمكن للمرء ضمن الوصف جعل المواد تتلاحق إلى ما لا نهاية في المكان الموصوف، لكن الحقيقة لن تشرع بالظهور إلاّ في اللحظة التي يأخذ بها مادتين مختلفتين، ويطرح علاقتهما، التي تشبه في عالم الفن العلاقة الوحيدة لقانون السببية في عالم العلم، ومن ثم يربطهما في حلاقات الأسلوب الجميل الضرورية". وهذا معناه بأن الأسلوب جوهرياً مجاز. بيد أن المجاز جوهرياً تحول، يبين لنا كيف تبادلت تلك المادتين تحديدتهما، وتبادلتا حتى الإسم الذي يشير عليهما، في الوسط الجديد الذي يحظهما بالخاصية المشتركة.

وهكذا، في لوحات "إليستير" يتحول البحر إلى أرض، والأرض تصبح بحراً، ولا يشار على القرية إلاّ عبر"مفردات ملاحية"، والماء "بمفردات المدينة". ذلك

لأن الأسلوب يعيد إنتاج التعارض القلق، لكي يُروحن المادة ويجعلها أكثر إنسجاماً مع الجوهر، ويعيد إنتاج ذلك التعقيد الأصيل، ومبادلة العناصر الإولانية التي يتشكل منها الجوهر. فعند "فنتياي" نسمع نزاع لونين، وكأنهما يتواجهان جسم بجسم "وجه لوجه على صعيد الطاقة وحسب، في الحقيقة، لأنه إذا ما تواجهت هذه الكائنات، فذلك بغية التحرر من إجسادها الفيزيائية، ومن مظهرها الخارجي، ومن إسمها...". الجوهر هو دائماً ولادة جديدة للعالم؛ غير أن الأسلوب هو هذه الولادة المستمرة المُنعكسة، تلك الولادة التي أصبحت تحولاً في المواد. فالأسلوب هو ليس الإنسان، أنه الجوهر ذاته. إن الجوهر ليس خاصاً، فردياً وحسب، لكنه مُشخصن. فهو الذي يشخصن ويحدّد المواد التي يتجسد عبرها، كالمواد التي يجعلها ترتبط بحلقات الأسلوب: هكذا هو الأمر بالنسبة لإحمرار السباعية الموسيقية وتبيض سوناتة "فنتياي"، أو التنويع الجميل في عمل فاغنر. فالجوهر بحد ذاته فارقٌ. لكنه لا يتمتع بقوة التنويع وتنوعه هو بالذات، إذا لم يكن قابلاً لتكرار نفسه، متطابقاً مع ذاته. إذ ما الذي يمكننا عمله بالجوهر، أي بالفارق النهائي، إن لم يكن تكراره، ما دام أنه لا يعوض ولا يمكن لشيء أن

يحل محله؟ لهذا لا يمكن إلاّ إعادة لعب مقطوعة موسيقية عظيمة، والشعر، يحتم حفظه عن ظهر قلب لكي يتم الإستشهاد به. فالفارق والتكرار لا يتعارضان إلاّ ظاهرياً. إذ ليس هناك من فنان كبير لا يجعلنا نقول عن عمله: "نفس الشيء ومع ذلك شيء مختلف".

ذلك لأن الفارق، كخاصية للعالم، لا يتأكد إلاّ عبر نوع من التكرار–الذاتي الذي يجوب أوساط متنوعة، ويجمع بين مواد مختلفة؛ فالتكرار هو الذي يقيم درجات الفارق الأصلي، ولكن التنوع أيضاً هو من يُقيم مستويات التكرار التي لا تقل عنه جذرية. فنحن نقول عن عمل فنان كبير: أنه نفس الشيء، مع فارق في المستويات تقريباً– ولكننا نقول أيضاً : أنه شيء مغاير، مع شيء من التقارب في الدرجة تقريباً.

في الحقيقة، الفارق والتكرار هما قوتي الجوهر،غير المنفصلتين والمتلازمتين. الفنان لا يشيخ لأنه يعيد نفسه؛ فالتكرار قوة للفارق، وكذلك فإن الفارق قوة للتكرار. الفنان يشيخ حينما، "يُستَهلكَ مخه"، ويحكم بأنه سيكون من الإبسط عليه العثور مباشرة في الحياة، كشيء جاهز، على ما كان بمقدوره التعبير عنه في عمله،ما كان ينبغي

عليه تمييزه ومن ثم تكراره عبر عمله. فالفنان الشائخ يمنح ثقته للحياة، إلى "جمالية الحياة"؛ لكنه لم يبق لدية سوى مواد بديلة عما يبني الفن، فالتكررات أصبحت عنده ميكانيكية ما دامت أنها خارجية، وتجمدت الفوارق التي عاودت السقوط في المادة التي لم تعرف كيف تحولها إلى ما هو أكثر خفة وروحية. فالحياة لا تتمتع بقوتي الفن هاتين؛ لكنها تتلاقهما وحسب عن طريق إضعافها لهما، وهي لا تعيد إنتاج الجوهر إلاّ على المستوى الأكثر هبوطاً، وبالدرجة الأضعف.

يتمتع الفن إذاً بامتياز مطلق. ويعبر هذا الامتياز عن نفسه بطرق عديدة. ففي الفن، تتروحن المواد، الإوساط، وتفقد ماديتها. الفن إذاً عالم من الإشارات، لكن تلك الإشارات لا مادية ولم يبق بها أي غموض : على الأقل بالنسبة لعين أو أذن فنية. على صعيد ثان، أن معنى تلك الإشارات جوهر، جوهر ثبوتي بكامل قوته. وفي المقام الثالث، تمتزج الإشارة بالمعنى، وكذلك الجوهر بالمادة التي تم تحويلها وتحددت بطريقة ناجزة بدقتها.هوية إشارة، بمثابة أسلوب، ومعنى بمثابة جوهر: تلك هي خاصية العمل الفني. ومما لا شك فيه، يشكل الفن مادة للتعلم. فنحن قد مررنا بالإغواء الموضوعي، وبالعزاء

الذاتي: مثلما مررنا في أي ميدان آخر. يبقى أن كشف الجوهر (فيما وراء المادة، وما وراء الذات نفسها) لا ينتمي سوى للفن. وإذا ما كان عليه صنع نفسه، فأنه لن يصنعها إلاّ هنا. لهذا فإن الفن هو هدف العالم الأخير، والمصير النهائي للهواي.

حينئذ، نجد أنفسنا في مواجهة سؤالين. ما قيمة الإشارات الباقية، تلك التي تكون ميدان الحياة؟ ما الذي تعلمنا أياها، لوحدها؟ هل يمكننا القول بأنها تضعنا بدءً على طريق الفن، وكيف؟ لكن، وبشكل خاص، إذا ما تلقينا مرة من الفن الكشف النهائي، كيف سيؤثر هذا الأخير على بقية الميادين، وأن يصبح مركزاً لنظام لا يترك أي شيء خارج عنه؟ الجوهر هو دائماً جوهر فني. لكن إذا ما تم الكشف عنه مرة، فهو لا يتجسد في المواد المروحنة وحسب، أو في الإشارات اللامادية للعمل الفني.

بل ويتجسد أيضاً في الميادين الأخرى، التي ستكون قد إنضمت منذ البدء إلى العمل الفني. يمر الكشف الفني إذاً في أوساط أكثر قتامةً، وضمن إشارات أكثر مادية. ويفقد بعض خواصه الأصلية، ويحصل على خواص

غيرها، تعبر عن نزول الجوهر في المواد التي لا تني عن مقاومته. ثمة قوانين لتحول الجوهر ترتبط بتحدّيدات الحياة.

الفصل الخامس

دور ثانوي للذاكرة

كي يتم تأويل الإشارات المجتمعية والإشارات الحبية، لا بد منَ إستدعاء الفطنة.فهذه الأخيرة هي من يفك الرموز: شريطة أن "تأتي في ما بعد"، وأن ترغم نفسها، بمعنى ما،على التحرك، تحت التأثير العصبي الذي تخلقه فينا المجتمعية، وحتى تحت الألم الذي يوحي لنا به الحب. لا شك أن الفطنة تحرك ملكات آخرى. فنحن نرى كيف أن الغيور يضع كل مصادر الذاكرة في خدمة تأويل إشارات الحب، أي أكاذيب المحبوب.لكن الذاكرة التي لم يتم الإستنجاد بها مباشرة، ولا يمكنها سوى تقديم مساهمة إرادية. وبالدقة، لأنها "إرادية"، فإن تلك الذاكرة لا تصل إلا متأخرة دائماً بالنسبة للإشارات التي ينبغي تأويلها. فذاكرة الغيور تريد الإحتفاظ بكل شيء، لأن أية تفصيلة يمكن أن تكشف عن نفسها كإشارة أو علامة على كذبة؛ وهي تطمح تخزين كل شيء لكي تتمكن الفطنة من

امتلاك المادة الضرورية لتأويلاتها القادمة، كذلك ثمة شيئاً من السمو في ذاكرة الشخص الغيور: فهي تواجه حدودها الخاصة ولأنها تتوجه نحو المستقبل، تحاول تجاوز تلك الحدود. بيد أنها تقدم دائماً متأخرة، لأنها لم تعرف في تلك اللحظة كيف تميز الجملة التي كان ينبغي عليها الإحتفاظ بها لوحدها، والحركة التي لم يكن يعرف أحد المعنى الذي ستأخذه."في وقت لاحق، وأمام كذبة صارخة، أو لأني كنت فريسة لشك مقلق، كنت أرغب بالتذكر؛ لقد كان ذلك عبثاً؛ فذاكرتي لم تكن قد تهيأت في تلك اللحظة؛وظننت أنه من غير المجدي الإحتفاظ بنسخة". وبإختصار، لا تتدخل الذاكرة، لتأويل إشارات الحب، إلا تحت شكل إرادي يؤدي بها بالضرورة إلى إخفاق يثير العطف. فليس الجهد الذي تقوم به الذاكره، مثلما نراه في كل حالة حبية، هو ما ينجح في فك رموز الإشارات التي توازيه؛ فقط إندفاع الفطنة ما يقوم بذلك، ضمن السلسلة الحبية المتلاحقة،المليئة بشخواص النسيان والتكرارات اللاوعية.

على أي مستوى تتدخل، إذاً، تلك الذاكرة اللاإرادية ذائعة الصيت؟ سوف نلاحظ بأنها لا تتدخل إلا فيما يتعلق بنوع خاص من الإشارات: الإشارات الحسية. فنحن ندرك بغموض خاصية حسية بمثابة إشارة، ونشعر بضرورة البحث عن معناها. حينئذ، يحدث للذاكرة اللاإرادية، المستحثة مباشرة من قبل الإشارة، أن تسلم ذلك المعنى (كما هو الأمر بالنسبة لكومبري وكعكة المادلين، الدرجات الصغيرة وفينوس.. الخ).

من ناحية ثانية، نلاحظ بأن هذه الذاكرة اللاإرادية لا تمتلك سر جميع الإشارات الحسية: البعض منها يحيل على الرغبة وأشكال المخيلة (مثلما هو الأمر بالنسبة لإجراس مارتن فيل). لهذا فإن بروست يفرق ما بين نوعين من الإشارات الحسية: التذكرات والكشوفات؛ "إنبعاثات الذاكرة" و"الحقائق المكتوبة بتظافر الأشكال". ففي الصباح،عندما يستيقظ البطل لا يشعر بالذكريات اللاإرادية الممتزجة بنور أو بعطر ما وحسب، بل وأيضاً بإندفاع الرغبات اللاإرادية المتجسدة في أمرأة عابرة- خبازة، منظفة أو شابة مغرورة، "صورة في النهاية".. في البدء، لا يمكننا حتى قول من أية جهة تأتي الإشارة.

فهل تتوجه الخاصية نحو المخيلة أيضاً، أو أنها لا تتواجه إلا إزاء الذاكرة؟ إذ علينا تجربة كل ما يمكننا، لكي نكتشف الملكة التي تهبنا المعنى الصحيح.وإذا ما أخفقنا، فليس بمستطاعنا معرفة إذا ما كان المعنى الذي بقي محجوباً علينا حلماً، أو ذكرى مغمورة في ذاكرتنا اللاإرادية. الأشجار الثلاث، على سبيل المثال هل كانت مشهداً من الذاكرة أو من الحلم.

إن الإشارات الحسية التي تفسرها الذاكرة تظل أضعف مرتين لا من إشارات الفن فقط، ولكن أيضاً حتى بالنسبة للإشارات الحسية التي تحيلنا على المخيلة. فمن ناحية، مادة تلك الإشارات أكثر عتمة وخشونة، وكذلك فأن تفسيرها أكثر مادية.

ومن ناحية أخرى، فهي لا تتخطى التناقض ما بين الكينونة والعدم إلا ظاهرياً (ذلك ما رأيناه في ذكريات بطل البحث بالنسبة لموت جدته). يتحدث بروست عن إمتلاء الذكريات والتذكرات اللاإرادية،وعن الغبطة ما فوق أرضية التي تمنحنا أياها إشارات الذاكرة،والزمن الذي نكتشفه فجأة.

هذا صحيح: لأن الإشارات الحسية التي تقوم الذاكرة بتفسيرها تشكل "بداية للفن"،وهي تضعنا على "درب الفن". فما نتعلمه لن يجد تحققه بالفن، إذا لم نكون قد مررنا أولاً بتلك الإشارات التي تهبنا شعوراً مسبقاً بالزمن المستعاد،وتعدنا لإستقبال إمتلاء الأفكار الجمالية.

لكنها لا تقوم بأي شيء آخر سوى الإعداد: بداية بسيطة. فمازالت إشارات للحياة، وليست إشارات الفن بحد ذاته.

إنها أكثر سمواً من الإشارات المجتمعية، وأرقى من إشارات الحب،بيد أنها أقل سمواً من إشارات الفن. وحتى ضمن نوعها الخاص، تظل أقل رقياً من الإشارات الحسية للمخيلة،والقريبة من إشارات الفن (مع أنها تنتمي دائماً للحياة).

غالباً ما يقدم بروست إشارات الذاكرة بإعتبارها حاسمة؛ فالتذكرات تبدو له عناصر تكوينية للعمل الفني، ليس في ما يتعلق بأفق مشروعه الخاص فقط،ولكن أيضاً بالنسبة لسابقيه من الكتاب العظام، مثل شاتوبيرون، نرفال،أو بودلير. لكن،إذا كانت التذكرات قد ضمت إلى العمل الفني كونها اجزاء تكوينية منه، فذلك بالقدر الذي

تكون فيه عناصر رئيسية،تقود القاريء نحو فهم العمل، والفنان، ولفهم تصوره لمهمته ووحدتها:

"كان بالدقة ذلك النوع من الإحاسيس هو الذي قادني نحو العمل الفني، ففيه قمت بمحاولة العثور على سبب موضوعي". فالتذكرات هي مجازات حياتية؛ فيما تشكل المجازات تذكرات للفن. في الواقع، يتمتع كلاهما بشيء مشترك: أنهما يحددان علاقة ما بين مادتين مختلفتين تماماً، "لكي تنتشلهما من مصادفات الزمن العابر". لكن الفن وحده يفلح بصورة كاملة بتحقيق ما ظل مجرد تخطيط في الحياة.فالتذكرات القائمة في الذاكرة اللاإرادية ما زالت تنتمي للحياة؛ أي للفن على صعيد الحياة، لذا فهي مجازات رديئة. على العكس من ذلك، لا يستند الفن، في جوهره، أي الفن المتفوق على الحياة، على الذاكرة اللاإرادية.

ولا يستند حتى على المخيلة أو الأشكال اللاوعية. لا يفسر إشارات الفن سوى الفكر المحض بإعتباره ملكة جواهر. فعن الإشارات الحسية عامة، إن كانت تتوجه نحو الذاكرة أو حتى المخيلة، علينا القول بأنها تارة قبل

الفن، ولا تقوم إلا بقيادتنا نحوه، أو أنها بعد الفن، ولا تقوم إلا بالقبض على إنعكاساته الإقرب.

كيف يمكننا شرح الميكانيزم المعقد للتذكرات؟ للوهلة الأولى، يبدو وكأنه ميكانيزم لتداعي الأفكار: فمن جهة، هناك تشابه ما بين إحساس حالي وإحساس ماضوي؛ ومن جهة ثانية، تجاور للإحساس الماضوي مع مجموعة من الأشياء المعاشة آنذاك،والمنبعثة تحت شكل الإحساس الحالي. لذا، فأن مذاق كعكة المادلين في الماضي يشبه ذلك الذي ذقناه في "كومبري"؛ ويعيد بعث "كومبري" الذي تذوقناه فيها للمرة الأولى.طالما تم تشخيص الأهمية الشكلية لسيكاولوجيا التداعيات عند بروست.لكننا سنخطأ إذا ما وجهنا له اللوم بسبب ذلك: فنظرية التداعيات هي أقل شيخوخة من نقد تلك النظرية. علينا التساؤل، إذن، من أية وجهة نظر تتجاوز التذكرات بالفعل ميكانيزمات التداعي، وعبر أية وجهة نظر أيضاً ترتبط بالفعل بتلك الميكانزمات.

يطرح التذكر العديد من المشاكل التي لا تجد لها حلاً في نظرية تداعي الأفكار. من جانب، من أين يأتي ذلك الفرح الفائق الذي يولده فينا الإحساس الحاضر؟

فرح من القوة بحيث يجعلنا لا نبالي حيال الموت. بعد ذلك، كيف نفسر بأنه ليس هناك مجرد تشابه ما بين الإحساسين، الإحساس الحاضر والأخر في الماضي؟ أنه يأتينا، فيما وراء التشابه ذاك، من أكتشفنا لوحدة خاصية تجمع بينهما. وفي الأخير، كيف يمكننا فهم تلازم إنبعاث "كومبري" ليس كما تمت معايشتها، بتجاورها مع إحساس ماضوي، ولكن في روعتها، مع "حقيقة" لم تكن تتمتع بها يوماً في الواقع.

نحن نشعر بفرحة الزمن المستعاد، وبوحدة الخاصية، وبحقيقة التذكر. كما نحس بأنها تفيض على جميع ميكانزمات التداعي تلك. لكن في ماذا؟ لا نستطيع الرد على هذا السؤال. فنحن نلاحظ ذلك وحسب، لكن ما زلنا نفتقد وسيلة فهمه.

فـ "كومبري" قد إنبثقت بروعتها، عبر مذاق كعكة المادلين؛ بيد أننا لم نكتشف أبداً أسباب ظهور كهذا. كذلك يظل الإنطباع الذي ولدته الأشجار الثلاث عند البطل بلا تفسير؛ وعلى العكس من هذا،يبدو أن "كومبري" تفسر المادلين. ومع ذلك، نحن لم نتقدم كثيراً البتة : لماذا هذا الفرح، ولم تلك الروعة في إنبثاق

"كومبري"؟ "لقد أجلت حينها البحث عن الأسباب العميقة".

تذهب الذاكرة الإرادية من حاضر عياني نحو حاضر "كان"، أي نحو شيء كان حاضراً ولم يعد كذلك. إن ماضي الذاكرة الإرادية إذن هو ماضي مزدوج النسبية:فيما يتعلق بالحاضر الذي كان عليه،ولكنه أيضاً نسبي فيما يتعلق بالحاضر الذي يكون فيه ماضياً الآن. وهذا ما يمكن قوله بالطريقة التالية:لا تستطيع تلك الذاكرة القبض على الماضي إلا بصورة غير مباشرة: فهي تتراكب مع حواضر. لذلك يوجه بروست نفس اللوم لكل من الذاكرة الإرادية والإدراك الحسي الواعي: فهذا الأخير يوهمنا بكشف سر الانطباع في المادة، والذاكرة اللاإرادية توهمنا بالعثور على سر الذكرى في الحواضر المتعاقبة.تعمل الذاكرة الإرادية بطريقة لحظوية "لا شيء سوى تلك الكلمة جعلتها شيئاً مضجراً وكأنها معرض للصور الفوتغرافية، فأنا لم أشعر لا بالرغبة، ولا بموهبة لكي أصف ما كنت قد رأيته من قبل، والذي حدقت به البارحة بعين دقيقة وكيئبة، في ذات الوقت".

من الواضح أن ثمة شيئاً جوهرياً يفلت من الذاكرة الإرادية : كينونة الماضي بحد ذاته. فتلك الذاكرة تظهر لنا وكأن الماضي قد تشكل على صورة الحاضر الذي كان عليه. أي قد ينبغي إنتظار حاضر جديد حتى يمر الحاضر الذي سبقه،أو ليصبح ماضياً.لكن على هذا النحو يفلت جوهر الزمن منا.لأن الحاضر ما كان ليمر كحاضر، إن لم تكن اللحظة بحد ذاتها حاضراً وماضياً في آن معاً،وكذلك لا يحل أي حاضر جديد محل الحاضر الذي سبقه. فالماضي الذي يتزامن مع نفسه،لا يعقب الحاضر الذي كان عليه. صحيح أننا لا ندرك شيئاً بإعتباره ماضياً في اللحظة ذاتها التي نشعر به بمثابة حاضر (إلا في حالة فقدان الذاكرة،التي قد يناظرها شيء ما عند بروست في حالة الأشجار الثلاث).لكن ذلك مرده إلى أن مطالبات الأدراك الواعي والذاكرة الإرادية تخلقان نوع من التعاقب الواقعي، فيما يتعلق الأمر، بشكل أعمق، بتزامن ضمني.

إذا كان ثمة من تشابه ما بين معتقدات بروست وبرغسون فستكون على هذا الصعيد. ليس على مستوى الديمومة، بل على مستوى الذاكرة. أي أننا لا نرتقي من الحاضر الحالي حتى الماضي، ولا نركب الماضي مع

جواهر، لكننا نضع أنفسنا مباشرة داخل ذلك الماضي نفسه. وبأن الماضي هذا لا يمثل شيء ما كان، ولكن ذلك الشيء الحالي، ويتعايش مع نفسه كحاضر.إذ لا يترتب على الماضي المحافظة على نفسه ضمن شيء آخر سواه، لأنه قائم بحد ذاته، ويحفتظ بنفسه – تلك هي موضوعات "المادة والذاكرة" الشهيرة عند برغسون-. أن كينونة الماضي هذه القائمة بذاتها هي ما يطلق عليه برغسون إسم الضمني. وكذلك يفعل بروست، عندما يتحدث عن الحالات التي تدخلها إشارات الذاكرة: "واقعية من دون أن تكون حالية، مثالية ولكنها ليست مجردة". من الصحيح القول بأنه بدء من تلك النقطة، تختلف مشكلة الذاكرة عند بروست عنها عند برغسون: إذ يكفي لبرغسون أن يحتفظ الماضي بنفسه.لأنه وبالرغم من تلك الصفحات العميقة التي كتبها عن الحلم، أو عن فقدان الذاكرة، لم يتساءل برغسون جوهرياً كيف يمكن للماضي، مثلما هو في ذاته، الإحتفاظ بنفسه من أجلنا نحن أيضاً. فحتى الحلم الأكثر عمقاً يتضمن، بالنسبة له، على إنحطاط تدريجي للذكرى المحضة، وإنحدارها في صورة تشوهها. يقيناً أن مشكلة بروست هي التالية:

كيف يمكننا من أجل أنفسنا إنقاذ الماضي بالطريقة التي يحتفظ بها هو بنفسه، ومثلما يستمر بذاته.

يحدث أحياناً لبروست بعرض طروحة برغسون؛ ليس بشكل مباشر، ولكن عبر حكاية "لفيلسوف نرويجي"، أخذها هو بدوره عن "بورتو".سنلاحظ ردة فعل بروست:"نحن نمتلك جميع ذكرياتنا، أو الملكة التي تذكرنا بها؛ هذا ما يقوله الفليسوف النرويجي العظيم عن السيد برغسون...لكن ما هي تلك الذكرى التي لا نتذكرها؟". يطرح بروست السؤال: كيف يمكننا إنقاذ الماضي كما هو عليه بذاته؟ على هذا السؤال تجيب الذاكرة اللا إرادية.

يبدو أن الذاكرة اللا إرادية ترتكز أولاً على التشابه ما بين إحساسين، ما بين لحظتين. لكن، وبصورة أعمق، يحيلنا التشابه على الهوية الحصرية:هوية خاصية مشتركة ما بين إحساسين، أو إحساس مشترك ما بين لحظتين،الحالية والقديمة.كمذاق الشيء:إذ قد يمكننا القول بأنه ينطوي على كمية من الديمومة، تجعله يتمدد على لحظتين في ذات الوقت.

لكن،وبدوره، يتضمن الإحساس، أي الخاصية الواحدة، على علاقة بشيء آخر مختلف. فمذاق كعكة المادلين، بحجمه، يأسر ويغلف "كومبري".فكلما بقينا على صعيد الإدراك الواعي وحسب، لا يبقى للمادلين مع "كومبري" إلا علاقة مجاورة. كذلك كلما بقينا على مستوى الذاكرة الإرادية، ستظل "كومبري" خارجية عن كعكة المادلين، بإعتبارها قرينة قابلةً للفصل للإحساس القديم. بيد أن ما يميز الذاكرة الإرادية يكمن في: تبطينها للقرينة، وبجعلها بالنسبة للقرينة القديمة غير قابلة للإنفصال عن الإحساس الحاضر. ففي نفس الوقت الذي يصل به تشابه لحظتين إلى مصاف هوية واحدة أكبر عمقاً،تصل كذلك المجاورة المنتمية للحظة ماضوية إلى مستوى فارق أعمق. فـ "كومبري" المنبثقة ثانية ضمن الإحساس الحالي، قد تبطن فارقها مع الإحساس القديم ضمن الإحساس الحاضر. لهذا ليس بالإمكان بعد فصل الإحساس الحاضر عن علاقته بالمادة الجديدة المختلفة. فما هو جوهري في الذاكرة اللاإرادية هو ليس التشابه، ولا حتى المطابقة، اللذان لا يشكلان سوى شروط. الجوهري هو الفارق المستبطن، والذي اصبح محايثاً.بهذا المعنى يكون التذكر بمثابة مشابهة فنية، فيما تشكل الذاكرة اللاإرادية مشابهة

مجازية: فهو يأخذ "مادتين مختلفتين"، كعكة المادلين ومذاقها، "كومبري" بخواص لونها ومزاجها؛يغلف الواحد بالآخر، ويجعل من علاقتهما شيئاً داخلياً.

فالمذاق،الخاصية المشتركة بين إحساسين، والإحساس المشترك بين لحظتين غير قائمة هنا إلا من أجل التذكير بشيء آخر: "كومبري". لكن، ضمن نداء كهذا، تنبثق "كومبري" ثانية تحت شكل جديد بالمطلق. فهي لا تظهر كما كانت عليه. تبرز "كومبري" كماضي،ولكن ليس كماضي ذو علاقة بالحاضر الذي كان عليه،وغير مرتبط بحاضر يغدو بحكمه ماضياً. لأن "كومبري" ليست "كومبري" الإدراك الحسي،أو الذاكرة الإرادية.فهي تظهر بطريقة لا يمكن لها أبداً أن تكون فيها معاشةً : ليس في واقعيتها، ولكن في حقيقتها؛ ليس عبر علائقها الخارجية والعابرة، ولكن ضمن فارقها المستبطن، في جوهرها. تظهر"كومبري" ضمن ماضي محض، يتعايش مع الحاضرين، لكنه خارج قبضتهما، بعيداً عن متناول الذاكرة الإرادية الحالية والإدراك الحسي الواعي القديم. "قليل من الزمن في حالته الخالصة".أي:ليس مجرد تماثل ما بين الحاضر والماضي، ما بين حاضر حالي وماضي كان حاضراً؛ ولا حتى مطابقة واحدة ما بين اللحظتين

الأثنتين؛ لكن، أبعد من ذلك، كينونة الماضي بذاتها، الإكثر عمقاً من أي ماضي كان، ومن كل حاضر. "قليل من الزمن في حالته الخالصة"، يعني جوهر الزمن المتموضع.

"واقعية دون أن تكون حالية، مثالية دون أن تكون تجريدية".ذلك هو الواقع المثالي،أنه الضمني،أي الجوهر. فالجوهر يتحقق أو يتجسد في الذكرى اللاإرادية.هنا كما هو في الفن،يظل التغليف،الطوي،ما يشكل الحالة السامية للجوهر.كذلك تتمع الذكرى اللاإرادية بكلتا القوتين: الفارق القائم في اللحظة القديمة،تكرارها في اللحظة الحالية. بيد أن الجوهر يتحقق ضمن الذكرى اللاإرادية بدرجة أقل عن تحققه في الفن، فهو يتجسد في مادة أكثر قتامة.إذ لا يظهر الجوهر، أولاً، بإعتباره الخاصية العليا لنقطة نظر متفردة، كما كان عليه الجوهر الفني، الفردي أو المولد للفردانية حتى. لا شك أنه خاص، غير أنه مبدء للتحديد الموضعي أكثر منه للفردنة. فهو يظهر كونه جوهراً محلياً: "كومبري"، "بيلبك"، "فينوس"... أنه ما زال خاصاً، ذلك لأنه يكشف عن الحقيقة الفارقية لمكان ما، للحظة ما. لكن، من وجهة نظر أخرى، هو جوهر عام سلفاً، ذلك لأنه يحمل ذلك الكشف عبر

إحساس "مشترك" بين مكانين، وبين لحظتين. وفي الفن كذلك، تعبر خاصية الجوهر عن نفسها بإعتبارها خاصية مشتركة بين مادتين؛ بيد أن الجوهر الفني لا يفقد أي شيء من تفرده بذلك، ولا يتم إستلابه، ذلك لأن تلك المادتين وعلاقتهما قد تم تحديدها تماماً من وجهة نظر الجوهر، ومن دون أي هامش لما هو عابر. وهذا ما لا نجده في حالة الذاكرة اللاإرادية: يبدء الجوهر هنا بالحصول على الحد الأدنى من العمومية. لذلك يقول بروست بأن الإشارات الحسية تحيل سلفاً إلى "جوهر عام"، كما هو الشأن بالنسبة لإشارات الحب والإشارات المجتمعية.

ثمة فارق ثاني يظهر من وجهة نظر الزمن. يكشف لنا الفن عن زمن أولاني، يتغلب على كل سلاسله وابعاده. أنه زمن "معقد" ضمن الجوهر ذاته، يتطابق مع الأبدية.كذلك عندما نتحدث عن "زمن مستعاد" بفضل العمل الفني،فنحن إنما نتحدث عن هذا الزمن،والذي يتعارض مع الزمن المنتشر والمتطور، أي الزمن المتعاقب والمار، أو الزمن الضائع عموماً. وعلى العكس من ذلك، لا يمحنا الجوهر المتجسد في خاصية حسية ذلك الزمن الإولاني. أنه يجعلنا نكتشف الزمن،ولكن

بطريقة أخرى مغايرة تماماً. فما تجعلنا هذه الطريقة نكتشفه هو الزمن المضيع نفسه. إذ يحدث فجأة، عبر زمن منتشر ومتطور بدءً. في صميم هذا الزمن الذي يمر، يجد الجوهر مركزاً للتغلف، لكنه لم يعد سوى صورة عن الزمن الأصيل. لهذا تكون تجليات الذاكرة اللاإرادية مقتضبة للغاية، ولا يمكنها أن تستديم دون أن تسبب لنا نوعاً من الخسارة: "في ذهول من عدم اليقين يشبه ذلك الذي نشعر به في رؤية ما لا يمكن وصفه، في اللحظة التي يحاول فيها المرء النوم". يمنحننا التذكر الزمن الخالص، كينونة الزمن ذاتها. فمما لا شك فيه أن تلك الكينونة تتجاوز كل الإبعاد الإمبيريقية للزمن. لكن، حتى في حالة غموضها، تظل ذلك المبدء الذي تنطلق منه الأبعاد الزمنية كلها في الزمن الضائع، وكذلك المبدء الذي الذي يمكننا ضمنه العثور على الزمن المضيع نفسه، أي المركز الذي نستطيع جعله يدور من حوله ويلتف عليه ثانية للحصول على صورة للأبدية. الماضي المحض ذلك هو المقام الذي لا يمكن إختزاله إلى مستوى أي حاضر يمر، لكنه ايضاً المقام الذي يجعل كل الحواضر تمر والذي يسبق عبورها: ضمن هذا المعنى، يبقى الجوهر ينطوي على تناقض الحدوث المباغة

والعدم.فرؤوية ما هو فائق عن الوصف قد نتج عن مزيجهما. تهبنا الذاكرة اللاإرادية الأبدية ولكن بطريقة لا نستطيع الإحتفاظ بها لأكثر من لحظة، وتعوزنا الوسائل التي تمكننا من أكتشاف طبيعتها.

ما تمنحنا إياه، إذاً،هو بالأحرى صورة لحظوية للأبدية. كذلك فأن كل أشكال أنا الذاكرة اللاإرادية في مستوى أدنى بالنسبة لأنا الفن، وذلك من وجهة نظر الجواهر ذاتها. ففي نهاية المطاف،لا ينفصل تجسد الجوهر في الذاكرة اللاإرادية عن التحديدات التي تظل عابرة وبرانية. فإذا ما ظهر ثمة شيء في جوهره وحقيقته، بفضل الذاكرة اللاإرادية،- فذلك ما لا يتوقف على الظروف. غير أن "ذلك الشيء" سيكون أما "كومبري، "بيلبك" أو "فينوس"؛ أو أن يكون هذا الجوهر بعينه (وليس واحداً آخر) ما تم إصطفائه، والذي يعثر حينئذ على لحظة تجسده – فذلك ما يتطلب ظروفاً وأمور عابرة متعددة. من ناحية،من الجلي بأن جوهر "كومبري" لن يتحقق بفضل مذاق كعكعة المادلين، إن لم يكن ثمة من تقارب ما بين المادلين في وقت تذوقها ذاك و"كومبري" عندما كانت في الحاضر.ومن ناحية ثانية، تظل المادلين بمذاقها،و"كومبري" بخواصها محملة

بالمواد المختلفة التي تقاوم فعل التغليف، ونفاذ الواحدة في الأخرى.

يجب علينا إذاً التأكيد على نقطتين: هناك جوهر يتجسد في الذكرى اللاإرادية، لكنه يجد في طريقه العديد من المواد التي لم تجر روحنتها، ويلتقي بالعديد من الأوساط التي لن "تتخلص من ماديتها" إلا في الفن. وعلى عكس ما يحدث في الفن، أن اختيار وإصطفاء ذلك الجوهر يعتمد على معطيات خارجية عن الجوهر ذاته، وتحيلنا في المقام الأخير على حالات معاشة وميكانزمات تداعي الأفكار التي تظل ذاتية وعابرة. (مجاورة آخرى كان بإمكانها أدخال أو أصطفاء جواهر أخرى). في الذاكرة اللاإرادية، تنحاز الفيزياء إلى جانب المقاومة؛ والبسيكولوجيا إلى جانب لاإختزالية التداعيات الذاتية.لهذا، فإن إشارات الذاكرة تسعى دائماً لجعلنا نسقط في فخ التأويل الموضوعاني، ولكن أيضاً وبصورة خاصة في إغواء التأويل الذاتي تماماً.

لذلك ايضاً تبقى التذكرات مجازات منحطة: فبدلاً من أن تجمع الذاكرة ما بين مادتين مختلفتين يكون إصطفائهما وعلاقتهما قد تحددا تماماً من قبل جوهر

يتجسد في وسط محسوس وشفاف، تقوم بجمع موضوعين ما زالا عالقين بمادة معتمة، وتعتمد علاقتهما على التداعي.وبهذا لم يعد الجوهر يتحكم بتجسده وإصطفائه الخاصين،لكنه قد إختير من قبل معطيات خارجية: لذا فهو لا يحصل إلا على القليل من تلك العمومية التي تحدثنا عنها من قبل.

وذلك ما يعني بأن الإشارات الحسية للذاكرة هي إشارات للحياة، وليست للفن. فالذاكرة اللا إرادية تحتل موقعاً مركزياً، ولكن ليس النقطة الأبعد. فلكونها لاإرادية تنقطع عن الإدراك الحسي الواعي والذاكرة الإرادية. وتجعلنا حساسين حيال الإشارات، وتمنحنا كذلك إمكانية تأويل بعضها، في لحظات إستثنائية. كما أن الإشارات الحسية التي تناظرها تسمو على الإشارات المجتمعية وإشارات الحب. لكنها أوطىء من إشارات أخرى لا تقل عنها حسية، إشارات الرغبة، المخيلة أو الحلم (فهذه تتمتع سلفاً بمواد أكثر روحانية، وتحيل على تداعيات أعمق، لا تعتمد على مجاورة معاشة). ومهما يكن، تظل الإشارات الحسية للذاكرة في مستوى أدنى من إشارات الفن؛ فهي قد فقدت الهوية الكاملة للإشارة والجوهر. أنها تمثل جهد الحياة لإعدادنا للفن وحسب، ولكشفه النهائي.

لا ينبغي علينا أن نرى في الفن وسيلة أكثر عمقاً من أجل إستقصاء الذاكرة اللاإرادية. إذ سنرى بأن الذاكرة اللاإرادية ما هي إلاّ مرحلة، ولكنها ليست الأكثر أهمية، في عملية تعلم الفن. من المؤكد أن هذه الذاكرة تضعنا على درب الجواهر. أكثر من ذلك، تمتلك التذكرات سلفاً الجوهر، فقد عرفت كيف تقبض عليه. لكنها تمنحنا أياه في حالته الرخوة، في حالة ثانوية، وبطريقة غامضة لا تجعلنا نفهم العطية التي وصلت لنا ولا الفرح الذي نحس به.التعلم، هو التذكر؛ لكن التذكر ما هو إلا تعلم وحسب، أو حتى مجرد إحساس مسبق.

فإذا لم نصل، عندما تدفعنا مراحل التعلم المتعاقبة، إلى الكشف النهائي للفن، نظل عاجزين عن فهم الجوهر،ولا حتى فهم أنه كان هنا بدءً ضمن الذكرى اللاإرادية أو في إشارة الفرح الحسية ("سنوجل" دائماً فحص الأسباب). لا بد أن تلتقي كل المراحل في الفن، وينبغي علينا أن نصل إلى حد الكشف الفني: نعاود نزول الدرجات، ونضمها إلى العمل الفني ذاته، ومن ثم نتعرف على تحققات الجوهر المتعاقبة، ونعطي لكل درجة تحقق مكانتها ومعناها اللذين يحضهما به العمل.نحن نكتشف إذاً الذاكرة اللاإرادية، وأسباب هذا الدور، دور مهم

ولكنه ثانوي فيما يتعلق بتجسد الجواهر. فتناقضات الذاكرة يمكن تفسيرها من قبل مقام أعلى، يفيض على الذاكرة، ويستحث التذكرات ويوصل لها جزءً من سره فقط.

الفصل السادس

سلسلة ومجموعة

يتواصل تجسد الجواهر في الصور الحبية،وفي الإشارات المجتمعية أيضاً. يبقى حينئذ الفارق والتكرار قوتان للجوهر.كذلك يبقى الجوهر نفسه دون إختزال إلى مصاف المادة التي تحمل الإشارة، ولا حتى لمصاف الذات التي تحس به. فتجاربنا الحبية لا تفسر من قبل أولئك الذين نحبهم، ولا بحالاتنا الفانية في اللحظة التي تكون فيها عشاق.

لكن،هنا، كيف يمكننا القيام بالموائمة ما بين فكرة حضور الجوهر مع الطبيعة الكاذبة للإشارات الحبية، ومع الطابع الفارغ للإشارات المجتمعية؟ذلك لأن الجوهر لا ينيّ عن أن يكون عاماً أكثر فأكثر، عمومية لا تكف عن التعاظم. ففي المطاف الأخير، يميل الجوهر للتحول إلى "قانون" (فبروست يحب التحدث عن ميله للعمومية عندما يتعلق الأمر بالحب والمجتمعية، وعن حماسه للقوانين حيالهما). يمكن للجواهر إذاً التجسد ضمن

الإشارات الحبية؛ وفي الإشارات المجتمعية، بإعتبارها قوانين عامة للفراغ.

ثمة فارق أصيل يقود تجاربنا الحبية. وقد يكون ذلك صورة الأم – أو صورة الأب بالنسبة للمرآة، كما هو الحال عند الآنسة "فنتاي".بصورة أعمق، انها صورة بعيدة أبعد من كل تجاربنا، موضوعة تتجاوزنا، نموذج مثالي. صورة، فكرة أو جوهر من الغنى بحيث يتوزع على الكائنات التي نحب، وحتى على كائن واحد نعشقه؛ ولكنه بمقدوره أيضاً إعادة نفسه في تحاربنا الحبية المتعاقبة،وفي كل واحدة منها بمفردها. فـ "البرتين" هي ذاتها وواحدة أخرى، مقارنةً بتجارب حبية أخرى للبطل، ولكن أيضاً بالنسبة لنفسها.هناك أكثر من "البرتين" واحدة، بحيث قد يرغم المرء على أعطاء كل واحدة منهن إسماً يميزها؛ومع ذلك كأنها الموضوعة ذاتها، نفس الخاصية ولكن من جوانب متنوعة.تمتزج، إذاً، التذكرات والكشوفات بقوة في كل حالة حبية.كذلك تتواصل الذاكرة والمخيلة وتصحح كل واحدة منهن الأخرى؛ فكل واحدة تقوم بخطوة وتدفع الثانية للقيام بخطوة إضافية. وذلك ما يحدث على الغالب في تجاربنا الحبية المتعاقبة:كل حب يأتي بفارقه، بيد أن ذلك الفارق كان متضمناً بالحب الذي

سبقه،وجميع الفوارق مجمعة بصورة أولانية،لا نكف نحن عن إعادة إنتاجها في مستويات مختلفة، ولا عن تكرارها بإعتبارها القانون الجلي لكل تجاربنا الحبية. "وهكذا فأن حبي لإلبرتين على إختلافه، كان مثبتاً بدءً في حبي لجلبرت...".

في إشارات الحب، تنفصل قوتا الجوهر عن بعضهما. فالصورة أو الموضوع يتضمنان على الطبيعة الخاصة لتجاربنا الحبية. لكننا كلما عدنا تلك الصورة واتقنا طريقة تكرراها، كلما فلتت منا في الواقع، وظلت غير واعية. فالإعادة تشهد هنا عن فاصل، عن عدم مطابقة ما بين الوعي والفكرة، أكثر مما تعبر عن القوة المباشرة للفكرة. ولا تخدمنا التجربة في شيء لأننا نتكرر من أننا نعيد، ونعتقد دائماً بأننا نأتي بشيء جديد؛ لكن أيضاً لأننا نجهل الفارق الذي جعل تجاربنا الحبية جلية، والذي قد يحيلها على قانون يمكن أن يكون بمثابة ينبوعها الحي. أن اللاوعي في الحب، هو إنفصال جانبي الجوهر، الفارق والتكرار.

أن التكرار الحبي تكراراً سلسلي. فحب البطل لـــ "جلبرت"، والسيدة "غيرمونت"، و"البرتين" تشكل سلسلة

يحمل كل طرف فيها فارقه الصغير. "لذلك الحب، لم تضف تلك التي أحببناها بقوة سوى شكلاً خاصاً، سيجعلنا مخلصين لها حتى في حالة عدم إخلاصنا". لكن أيضاً، ما بين طرفي السلسلة، تظهر علاقات تعارض تعقد التكرار: "آه! كم كان حبي لـ "إلبرتين"، الذي ظننت بأني سأكون قادراً على قراءة مصيره عبر حبي لـ "جلبرت"،كان قد تطور بتناقض مع هذا الأخير". وبصورة خاصة،عندما نمر من طرف محبوب إلى آخر، علينا أن نضع في حسابنا الفارق المتراكم عند الذات المحبة، بإعتباره سبباً للتقدم ضمن مجرى السلسلة، "علامة تنوع لا تني من تأكيد نفسها بالقدر الذي نصل فيه إلى مناطق جديدة، ونجد أنفسنا تحت إرتفاعات أحرى من مرتفعات الحياة".

ذلك لأن السلسلة لا تتطور،عبر الفوارق الصغيرة والعلاقات المتضادة، إلا إذا أتجهت نحو قانون واحد، يتقدم المحب شيئاً فشيئاً في فهمه للموضوعة الأصيلة. فهم لا يمكنه بلوغه كليةً إلا عندما يكون قد كف عن الحب،عندما لا يبقى لديه لا الوقت ولا الرغبة،ولا العمر الذي يخوله أن يكون عاشقاً. بهذا المعنى، تكون السلسلة الحبية مجالاً للتعلم: ففي إطراف حبه الأولى، يبدو الحب

مرتبطاً بموضعه،إلى حد يغدو فيه الإعتراف كأنه الشيء الأكثر أهمية،بعد ذلك، نتعلم ذاتية الحب، كونها ضرورة عدم الإعتراف،لكي نحافظ على تجاربنا الحبية القادمة. لكن بالقدر الذي تقترب به السلسلة من قانونها الخاص، وقدرتنا على الحب من نهايتها، نبدء نحس بتلك الموضوعة الأصلية أو الفكرة، والتي تتجاوز حالاتنا الذاتية مثل تجاوزها للمواضيع التي تجسدت عبرها.

ليس هناك سلسلة من التجارب الحبية المتعاقبة وحسب.كل تجربة حبية تأخذ لنفسها شكل سلسلة. فالفوارق الصغيرة والعلاقات المتعارضة التي عثرنا عليها بالمرور من حب إلى أخر، كنا قد إلتقينا بها بدءً في الحب الواحد نفسه: من "إلبرتين" إلى "إلبرتين" أخرى،مادامت "لإلبرتين" أرواحاً عديدة ووجوهاً مختلفة. وبالدقة، نحن لا نلتقي بتلك الوجوه وهذه الأرواح ضمن الخطة الواحدة؛ فهي تنتضم عبر سلسلة.(وفقاً لقانون التضاد، "الحد الأدنى من الحقيقة... هو أثنين.نحن نتذكر خزرة عين حيوية، طلعة جسورة، وفي المرة القادمة سيكون حتماً جانباً من وجه ذابل تقريباً، نوع من الرقة الحالمة، أشياء كنا قد إهملناها في المرة السابقة، ولن نكون مندهشين حيالها في المرة القادمة، أي مصعوقين

وحسب"). ثمة ما هو أكثر من ذلك، لكل تجربة حبية علامة تنوع تتوازى معها،وتقيس بدايتها، مجراها، وخاتمتها. ضمن جميع المعاني هذه، يشكل حب "إلبرتين" لوحده سلسلة يميز المرء فيها مرحلتين مختلفتين من الغيرة. وفي النهايه، لا يتطور نسيان "إلبرتين" إلا عندما ينزل البطل ثانية الدرجات التي مهرت بداية حبه لها: "شعرت الآن أنه قبل أن أنساها تماماً، وقبل أن أبلغ اللامبالاة الأولية،ربما كان علي، كالمسافر الذي يعود على نفس الطريق الذي سلكه في ذهابه، أن أعبر بإتجاه معاكس كل المشاعر التي مررت بها قبل وصولي إلى حبي العظيم".ثلاثة مراحل،إذاً،تحدد النسيان،وكأنها سلسلة مقلوبة:العودة إلى حالة التماثل، العودة إلى مجموعة من الفتيات تشبه تلك المجموعة التي رأى البطل فيها البطلة أول مرة "إلبرتين" وميزها عن الأخريات؛ الكشف عن ذوق "إلبرتين"، الذي يؤكد نوعاً ما حدوسات البطل الأولية، ولكن في لحظة ما عادت الحقيقة تثير أهتمامه؛ وفي الأخير فكرة أن "إلبرتين" ما زالت حيةً، فكرة تمنحه فرحاً ضيئلاً، على عكس الألم الذي أحس به عند سماعه لخبر موتها وحينما كان ما يزال يحبها.لا يشكل كل حب سلسلة خاصة وحسب. لكن على صعيد آخر، تتجاوز

يكون بدءَ جزء من سلسلة تتواصل مع حب البطل لـــ "جلبرت"، للسيدة "غيرمونت"ولـــ"إلبرتين". يلعب "سوان" دور المعلم، ضمن مصير لم يستطع هو مواصلته في حياته الخاصة : "عموماً، إذا ما فكرت بذلك، فأن مادة تجربتي وصلتني من "سوان"، ليس فقط فيما يتعلق به ذاتياً أو بـــ "جيلبرت. لكن هو الذي وَلدَ عندي، منذ أيام "كومبري" الرغبة بالذهاب إلى "بلبيك"... فبدون "سوان" ما كنت قد تعرفت حتى على "آل غيرمونت...". لا يمثل "سوان" هنا إلا مناسبة، لكن من دون تلك المناسبة كان يمكن للسلسلة أن تكون واحدة غيرها. وضمن إعتبارات أخرى، فإن "سوان" أكثر من ذلك كله. فهو الذي يمتلك، منذ البداية، قانون السلسلة أو سر التقدم، ويبوح بذلك للبطل ضمن "تحذير نبوي":الشخص المحبوب بمثابة سجين. يمكن دائماً العثور على أصل السلسلة الحبية في حب البطل لأمه؛ لكن،هنا أيضاً، نلتقي ثانية "بسوان"، الذي جاء لكي يتعشى في"كومبري"، والذي حرم الطفل من الحضور الأمومي. كذلك فأن حزن البطل، قلقه حيال أمه، هما سلفاً حزن وقلق "سوان" من أجل "أوديت": "هو، ذلك القلق الذي نشعر به حيال الكائن الذي نحب عندما يكون في مكان لذة محرومين نحن منه،وحيث لا نستطيع

الالتحاق به ثانية، ذلك ما تعلمه من الحب، الحب الذي كانت هي منذورة له بمعنى ما، الحب الذي سيتملكها، وتتخصص فيه؛ لكن كما هو الأمر بالنسبة لي، عندما تكون قد دخلت فينا قبل ظهور الحب في حياتنا، تظل تحوم في انتظاره، ملتبسة وحرة...". نستنتج من ذلك، بأن صورة الأم قد لا تكون الموضوعة الأكثر عمقاً، ولا تشكل علة السلسلة الحبية:من الصحيح القول بأن تجاربنا الحبية تكرر مشاعر المرء حيال أمه، بيد أن هذه الأخيرة تكراراً من البدء لتجارب حبية أخرى، لم نعشها نحن أنفسنا. فالأم تبدو بالأحرى وكأنها المَعَبرْ من تجربة إلى أخرى، الطريقة التي تبدء معها تجربتنا، لكنها تجربة تتداخل سلفاً مع غيرها من التجارب التي قام بها أناس آخرين. وعند الضرورة، يمكننا القول بأن التجربة الحبية هي تجربة الإنسانية برمتها، يجري على طولها تيار وراثي متجاوز.

وهكذا، تحيلنا السلسلة الشخصية لتجاربنا الحبية، من ناحية، نحو سلسلة أوسع، ماوراء-شخصية؛ ومن الناحية الثانية، ترجعنا إلى سلاسل أكثر حصراً، يشكلها كل حب بمفرده. تتشابك إذاً السلاسل فيما بينها، وعلامات التنوع والقوانين يغلف بعضها البعض الآخر. عندما نتساءل

كيف ينبغي تأويل إشارات الحب، فنحن نبحث عن نموذج يمكنه تفسير السلاسل، العلامات والقوانين التي تطورت. لكن، ومهما عَظُمَ دور الذاكرة والمخيلة، فإن هذه الملكات لا تتدخل إلا في حالة كل حب على حده، من أجل مباغتة الإشارات واستقبالها أكثر من القيام بتأويلها، وذلك لكي تسند حساسية تحاول تلمس تلك الإشارات. يعثر المرور من حب إلى آخر على قانونه في النسيان، وليس في الذاكرة؛ وفي الحساسية، لا في المخيلة. في الحقيقة، الفطنة وحدها من يستطيع تأويل الإشارات وتفسير سلاسل الحب. لهذا فإن بروست يشدد على النقطة التالية: ثمة ميادين تكون فيها الفطنة، بإرتكازها على الحساسية، أكثر عمقاً، وثراءً من الذاكرة والمخيلة.

ليس لأن حقائق الحب تشكل جزء من تلك الحقائق المجردة التي قد يمكن لمفكر إكتشافها بفضل منهج أو تأمل حر. إذ لا بد أن تكون الفطنة قد أُجبرت، وعانت من ضغط لم يترك لها حرية الإختيار. فالضغط هذا هو ضغط الحساسية، وضغط الإشارات على مستوى كل تجربة حبية. ذلك لأن إشارات الحب مؤلمة أيضاً، فهي تتضمن دائماً على كذبة من أكاذيب المحبوب، وكأنها

إلتباس جذري تستغله غيرتنا، وتتغذى به. حينئذ، يدفع وجع حساسيتنا بالفطنة للبحث عن معنى الإشارة والجوهر الذي تتجسد فيه. "يمكن لإنسان ولد حساساً ولكنه قد يكون محروماً من المخيلة أن يكتب بالرغم من ذلك روايات تثير الإعجاب. فالألم الذي قد يسببه له الآخرون، الجهود التي يبذلها من أجل تحاشي ذلك، النزاع الذي يمكن أن يخلقه هو والشخص الآخر، كل هذا، عندما تأوله الفطنة، بمقدوره تشكيل مادة كتاب... جيد مثلما لو كان قد تم تخيله، وإبداعه".

أين يكمن تأويل الفطنة؟ يكمن في إكتشاف الجوهر بإعتباره قانوناً للسلسلة الحبية. وذلك ما يعني، ضمن ميدان الحب، بأن الجوهر غير قابل للإنفصال عن نوع من أنواع العمومية:عمومية السلسلة،عمومية سلسلية بصورة خاصة. كل ألم هو ألم خاص، بالقدر الذي تتم معاناته،عندما يولده كائن بعينه، في قلب حب محدد. لكن لأن هذه الآلام تتوالد وتتداخل فيما بينها، لذا فأن الفطنة تستق منها شيئاً عاماً، والذي هو فرح كذلك. فالعمل الفني "هو إشارة على السعادة، ذلك لأنه يعلمنا بأنه في كل تجربة حب يقطن ما هو عام إلى جانب ما هو خاص، ويمر من الأول إلى الثاني بفضل رياضة

جمناستيكية تحرسنا ضد الكآبة، وذلك بإهمالها نعد تلك الكآبة من أجل تعميق جوهرها". ما نعيد تكراره، هو ألم خاص في كل مرة؛ بيد أن التكرار ذاته غبطةً دائماً، إذ تشكل حادثة التكرار فرحاً عاماً. أو بالأحرى، الحوادث دائماً محزنة، وخصوصية؛ بيد أن الفكرة التي نستشفها منها هي عامة ومفرحة. فالتكرار الحبي لا ينفصل عن قانون للتقدم نقترب بفضله من الحصول على الوعي الذي سيحول عذاباتنا إلى فرح. إذ سندرك بأن عذاباتنا تلك لم تكن ناتجةً عن موضوعها. فهي "دورات" أو "نكات" نصنعنا بإنفسنا لأنفسنا، أو بصورة أفضل أفخاخ وتدلعات تنصبها لنا الفكرة، مباهج جوهر. ثمة تراجيديا في ما يتكرر، لكن أيضاً كوميديا في التكرار نفسه، وبشكل أعمق فرح للتكرار المدرك أو في فهم القانون. نستخرج من أحزاننا الخاصة فكرة عامة؛ ذلك لأن الفكرة أولية، وهي قائمة هنا سلفاً، مثلما يكون قانون السلسلة في أطرافه الأولى.تكمن طرافة الفكرة في الكشف عن نفسها ضمن الحزن، وتظهر وكأنها هي الحزن. وهكذا فأن النهاية قائمة في البداية: "الأفكار هي بدائل للأحزان... بدائل ضمن نظام الزمن وحسب، لأنه، ومن ناحية أخرى، يظهر العنصر الأول وكأنه الفكرة،

وبأن الحزن ما هو إلا شكل تدخلُ عبره بعض الأفكار في أرواحنا".

تلك هي العملية التي تقوم بها الفطنة : تحول عذابنا، تحت ضغط الحساسية، إلى فرح، في نفس الوقت الذي تحول فيه ما هو خاص إلى عام. فالفطنة وحدها من يمكنه أكتشاف العمومية، والنظر إليها كفرحة. كما أنها تكتشف في النهاية ما كان موجوداً من البدء،ولكن بصورة لاواعية.وبأن الكائنات المعشوقة لم تكن علل مؤثرة بصورة مستقلة، لكنها أطراف سلسلة تمتد فينا، لوحات حية لمشهد داخلي،إنعكاسات لجوهر."كل شخص يجعلنا نتألم يمكننا ربطه بأحد الآلهة التي لا يشكل فيها سوى إنعكاس متشظي وبدرجته الأخيرة، آلهة يمنحنا مباشرة تأملها بإعتبارها فكرة فرحاً عوضاً عن الألم الذي عشناه.أن فن العيش بكامله يكمن بإستفتادتنا من أشخاص يجعلوننا نتألم وتخولنا بلوغ "شكلها" الإلاهي ومن ثم ملأ حياتنا كل يوم بالآلهة؟.

يتجسد الجوهر في الإشارات الحبية، لكن بالضرورة تحت شكل سلسلي، أي عام إذن. فالجوهر يشكل دائماً فارقاً. لكنه، في الحب، يكون قد مرَ في اللاوعي: بمعنى

ما يصبح توليدي أو نوعي، ويحدد تكرار لا تتميز فيه الأطراف عن بعضها إلا بفضل فوارق متناهية بصغرها ومتضاداتها الدقيقة.

وبإختصار، لقد أكتسى الجوهر عمومية موضوعة ما أو فكرة، تستخدم كقانون يوجه سلسلة التجارب الحبية. لهذا فإن تجسد الجوهر، وإنتقاء الجوهر المتجسد في الإشارات الحبية،يعتمد على ظروف ذاتية برانية وعابرة، أكثر مما هو عليه بالنسبة للإشارات الحسية. فـ "سوان" هو المعلم الكبير اللاواعي، نقطة إنطلاق السلسلة؛ لكن كيف يمكننا عدم التأسف على المواضيع المضحى بها، أي الجواهر التي تطرح جانباً، كالإمكانيات اللايبنتزية (نسبة إلى الفليسوف لايبنتز) التي لا تعبر إلى الوجود، والذي كان بمقدورها أيصالنا إلى سلاسل مختلفة،في ظروف أخرى أو تحت شروط ثانية؟ الفكرة هي ما يحدد سلسلة حالاتنا الذاتية، لكن أيضاً مصادفات علاقتنا الذاتية هي من يحدد إصطفاء الفكرة. لهذا يظل الإغواء بإعطاء تأويل ذاتاني للحب أكثر قوة منه في الإشارات الحسية: يرتبط كل حب بتداعيات أفكار وإنطباعات ذاتية تماماً، كذلك تختلط كل نهاية حبية بالقضاء على "قسم" من

التداعيات، كما يحدث في عسر الهضم العصبي حيث ينتهي شريان مستهلك ومتعب بالإنقطاع.

لا شيء يظهر برانية لإنتقاء أفضل من الإختيار العابر للمحبوب. إذ لا تضيع منا بعض اللقاءات الحبية، التي كنا نعرف أنها لم تكن بحاجة للكثير لكي تصبح موفقة، مع الفارق الطفيف (مثال الآنسة سترماريا). ولكن أيضاً فإن تجاربنا الحبية المتحققة، والسلسلة التي تشكلها عبر تداخلها مع بعضها، أي تجسيدها لهذا الجوهر بدلاً من ذاك،هي نفسها وليدة المناسبات، الظروف، والعوامل الخارجية.

واحدة من الحالات الأكثر إثارة هي الآتية : المحبوب الذي يشكل جزءاً من جماعة، والذي لم تتم شخصنته بعد. من ستكون الفتاة المعشوقة من بين مجموعة متجانسة من الفتيات؟ وبإي صدفة تجسد "إلبرتين" الجوهر،مادامت واحدة أخرى كان بمقدورها القيام بذلك. أو حتى جوهر آخر، يتجسد في فتاة أخرى، كان يمكن للبطل أن يكون حساساً حيالها،والتي قد يكون بمستطاعها تغيير سلسلته الحبية؟ "تمنحني حتى الآن رؤية واحدة منهن، وذلك وفقاً لتوازن معرفتي بقدرتي على القيام به،

لذة تدخل فيها رغبة رؤية الأخريات يتبعنها لاحقاً، حتى وأن لم يكن ذلك في اليوم نفسه، والتحدث عنهن ومن ثم معرفة بأنهن سمعن بأني سأذهب إلى ساحل البحر". في مجموعة الفتيات، ثمة دون شك مزج، خلط للجواهر المتجاورة، ذلك لأن البطل كان على مسافة واحدة منهن: "كان لكل واحدة منهن، مثلما حدث هذا في اليوم الأول، شيئاً من جوهر الأخريات".

تدخل "إلبرتين" في السلسلة العشقية إذاً، بيد أن ذلك قد جرى بعدما تمكن البطل من فصلها عن المجموعة، مع كل ما يرافق فعل كهذا من إعتباط. والملذات التي يشعر بها البطل حيال المجموعة هي ملذات حسية أيضاً. فلكي تصبح "إلبرتين" طرفاً في السلسلة الحبية، كان لا بد من عزلها عن المجموعة التي ظهرت معها في المرة الأولى.كان يجب إختيرها:بيد أن هذا الاختيار لا يحصل دون نوع من عدم التيقن والإعتباطية. وعلى العكس من ذلك، لا ينتهي حب "البطل لـــ "إلبرتين" حقاً، إلا بعد عودتها إلى المجموعة: أما لمجموعة الفتيات القديمة، كما تمثلها "أندريه" بعد موت "إلبرتين" ("في تلك اللحظة، كنت أرغب بالتمتع بنصف-علاقات جسدية مع "أندريه"، بسبب من الجانب الجماعي التي كانت تمتلكه في البداية

والذي أستولى الآن على حبي لفتيات المجموعة الصغيرة، المتضامنات في ما بين "نهن" لفترة طويلة) أو لمجموعة أخرى مماثلة، يلتقي بها البطل بعد موت "إلبرتين" يتولد عنها، لكن بإتجاه معاكس، تشكيل للتجربة الحبية، وانتقاء للمحبوبة.تتعارض، بطريقة ما، المجموعة مع السلسلة، لكنهما متلازمتين وتكمل كل واحدة منهن الأخرى، بطريقة ثانية.

يكشف الجوهر عن نفسه، مثلما تجسده الإشارات الحبية، من جانبين. أولاً تحت شكل قوانين عامة تتعلق بالكذب. لأن الكذب غير ضروري، ونحن لا تعتزم الكذب إلا على فرد يحبنا.فإذا كانت الكذبة تخضع لقوانين، فذلك لأنها تتضمن على نوع من الإحتدام عند الكاذب نفسه، مثلما يحدث في نظام علاقات فيزيائية ما بين الحقيقة والإنكارات أو الخزعبلات التي ندعي قدرتنا على إخفائها تحتها:هناك إذاً قوانين احتكاك، جذب ودفع، تشكل "فيزياء" حقيقة للكذبة. ففي الواقع، تكمن الحقيقة في هذه النقطة، وهي حاضرة عند المحبوب الذي يكذب، فهو على وعي دائم بها، ولا ينساها، فيما ينسى بسرعة كذبة مرتجلة. فالشيء المخفي يعتمل في دواخله بطريقة تجعله يخرج حادثة صغيرة حقيقة من قرينتها، منذورة

لضمان الكل الكاذب. غير أن هذه الحادثة الصغيرة هي بالذات ما يفضحه، لأنها لا تتوافق مع البقية، وتكشف عن أصل آخر، وانتماء لنظام ثان. أو أن الشيء المخفي يتحرك من بعيد، جاذباً الكاذب الذي لا يني عن الإقتراب منه. أنه يرسم خطوط تقارب، فهو يظن بأنه يجعل سره خالياً من المعنى، بحكم تلميحاته التصغيرية : كما هو الأمر بالنسبة "لجارليس" الذي يصرح "أنا الذي لاحق الجمال تحت جميع أشكاله". فنحن أما أن نقوم بإبداع العديد من التفاصيل المحتملة، لإعتقادنا بأن الإحتمالية ذاتها هي إقتراب مما هو حقيقي؛ وها أن المبالغة بالإحتمالية هي التي تفضح كذبتنا وتكشف عن حضور ما هو زائف.

لا يبقى الشيء المخفي حاضراً عند الكاذب وحسب، "لأن أخطر المخفيات جميعاً هي تلك الخطيئة القائمة في روح المذنب".غير أن الأشياء المخفية لا تكف عن إضافة بعضها للبعض الآخر، وكأنها كرة ثلج سوداء، فالكاذب مفضرح دائماً: في الواقع يحتفظ الكاذب، لأنه غير واعي بالتقدم الحادث، بنفس المسافة ما بين ما يقره وما ينفيه. فكلما تضخم إنكاره، كلما إزدادت إعترافاته. عند الكاذب نفسه، تتطلب الكذبة الناجزة ذاكرة خرافيه

في قوتها المتوجهة نحو المستقبل، قادرة على ترك آثار في ما هو قادم، بالقدر الذي تقوم به الحقيقة. وعلى وجه الخصوص، ينبغي على الكذبة أن تكون "كلية". لا تنتمي تلك الشروط لهذا العالم؛ فالأكاذيب تشكل جزءً من الإشارات أيضا. فهي بالدقة إشارات لهذه الحقائق التي تتظاهر بإخفائها "بقايا ألاهية لا يمكن قراءتها". لاتقرأ، لكنها قابلة للتفسير والتأويل.

تخفي المرأة المحبوبة سراً، حتى وأن كان معروفاً من قبل الجميع.العاشق يخفي المعشوق نفسه:سجان متمكن. لا بد للمرء من أن يكون صلباً، قاسياً وماكراً مع محبوبه. ففي الواقع، لا يقل الحبيب كذباً عن المحبوب: فهو يحبسه، ويرغمه أن يبوح له بحبه أيضاً، لكي يكون شرطياً جيداً، سجاناً جيداً. لكن، ما هو أساسي بالنسبة للمرأة هو إخفائها لأصل العوالم التي تنطوي هي عليها، نقطة إنطلاق حركاتها، العادات والمذاقات التي تهدينا أياها لزمن عارض.

تتجه النساء المعشوقات نحو سر "عامورة"، وكأنهن يتجهن نحو خطيئة أصلية:"قبح إلبرتين".لكن العشاق أنفسهم يمتلكون سراً يوازي ذلك السر، وقبح مشابه. ذلك

هو سر "سادوم"، بوعي أو بدونه. لحد يمكننا القول بأن الحب ثنائي، وبأن السلسلة الحبية ليست بسيطة إلا في الظاهر،وتنقسم على سلسلتين أكثر عمقاً، تتمثلان بالآنسة "فنتاي" وبالسيد "جارليس". لدى بطل البحث إذاً كشفين مثيرين عندما يباغت،في ظروف مماثلة، الآنسة "فنتاي"، ومن بعدها السيد "جارليس".ما الذي تعنيه هاتان السلسلتان المثليتان؟

يسعى بروست لقول ذلك، في مقطع من كتاب "سادوم وعامورة" الذي يتكرر عبره بصورة مستمرة ذكر مجاز نباتي.أن حقيقة الحب هي أولاً عزلة الجنسين. فنحن نعيش تحت نبوءة "سامسون": "يموت الجنسان كل على جانبه".غير أن كل شيء يزداد تعقيداً، لأن الجنسين المنفصلين، المعزولين عن بعضهما، يتعايشان سويةً في ذات الشخص الواحد: "هيرمافروديت أولاني"؛ كما هو الأمر في بعض النباتات والحلزون، اللذان لا يستطيعان القيام بالإخصاب الذاتي، ولكن "يمكنها ذلك بواسطة هيرمافروديات" آخرين. يحدث حينئذ أن يقوم الوسيط، بدلاً من ضمان الإتصال بين العنصر الأنثوي والعنصر الذكري، بشطر كل جنس على نفسه. رمز للإخصاب- الذاتي، أكثر إثارة، لأنه مثليء عقيم، وغير مباشر. ليس

مجرد مغامرة، ولكن جوهر العشق. فـ "الهيرمافروديت" الأولاني يولد بإستمرار سلسلتي المثلية المتباعدتين. ذلك لأنه يفصل الجنسين، بدلاً من جمعهما. لحد لا يلتقي به الرجال والنساء إلا ظاهرياً.فما يحدث في بعض الحالات الخاصة، ينبغي أن يتم تأكيده على كل الرجال العاشقين، والنساء العاشقات : فالعشاق "يلعبون بالنسبة للنساء اللواتي يعشقن غيرهن من النساء دور مرأة، والمرأة توفر لهم في ذات الوقت ما يجدونه عند رجل آخر تقريباً". يتجسد الجوهر أولاً، في الحب، ضمن قوانين الكذب، ومن ثم في أسرار المثلية : فالكذبة لن تتمتع بالعمومية التي تجعلها جوهرية ودالة، إلا إذا إرتبطت بتلك العمومية بإعتبارها الحقيقة التي تخفيها.

كل الأكاذيب تنتظم وتدور من حول الحقيقة، وكأنها تدور من حول مركزها بالذات. المثلية هي حقيقة الحب. لهذا فإن سلسلة الحب مزدوجة واقيعاً: فهي تنتظم بسلسلتين لا تعثر على ينبوعها في صورتي الأم والأب وحسب، لكن ضمن استمرارية تناسلية أكثر عمقاً. أن "الهيرمافروديت" الأصلي هو قانون السلاسل المتباعدة الدائم؛ فمن سلسلة إلى أخرى، نرى الحب يولد إشارات هي "سادوم"، وإشارات "عامورة".

تعني العمومية شيئين: أما أنها قانون سلسلة (أو عدة سلاسل) تختلف أطرافها؛ أو خاصية جماعة يتشابه أعضاؤها. ومما لا شك فيه تتدخل المجاميع في الحب. فالعاشق يقوم بعزل معشوقه من مجموعة أولية، ويقوم بتأويل إشارات تظل في البدء جماعية. لكن أيضاً، تقوم نساء "عامورة" أو رجال "سادوم" ببعث "إشارات كوكبية" يتعرف بعضهم على البعض بواسطتها، ويقوم بتشكيل جمعيات ملعونة تبني مدينتي الكتاب المقدس. يبقى أن نقول بأن المجموعة ليست بالشيء الأساسي في الحب: أنها توفر المناسبات فقط.

أن عمومية الحب الحقيقية سلسلية، فتجاربنا الحبية لا تعاش بشكل عميق إلا إذا ما إقتفت السلاسل التي تقوم بتنظيمها.وهذا ما لا ينطبق على المجتمعية. صحيح أن الجواهر تتجسد في الإشارات المجتمعية، ولكن في المستوى الأخير من الصدفوية والعمومية.فهي تتجسد مباشرة في مجتمعات، وعموميتها ما هي إلا عمومية الجماعة: الدرجة الأدنى من الجوهر.

لا شك أن "العالم" يعبر عن قوى إجتماعية، تاريخية وسياسية.غير أن الإشارات المجتمعية ملقية في الفراغ.

من هنا، فهي تعبر مسافات فلكية، تجعل من مراقبة المجتمعية تختلف تماماً عن البحث الميكروسكوبي، وتتطلب بالأحرى بحثاً تلسكوبياً. وكثيراً ما كان بروست يكرر ذلك:على صعيد معين من أصعدة الجوهر، لم يكن ما يعنيه هو الفردانية،ولا التفصيلة، بل القوانين،المسافات البعيدة والعموميات العظمى.

التلسكوب وليس الميكروسكوب. وذلك ما هو صحيح بالنسبة للحب،وبشكل خاص،بالنسبة للعالم. فالفراغ هو بالدقة وسط تنتقل بفضله العمومية، وسط فيزيائي محبذ لنشر قانون. فالرأس الخاوي يقدم أفضل القوانين الإحصائية من أية مادة أكثر تماسكاً:" يكشف الأشخاص الأكثر غباءً،عبر حركاتهم، أحاديثهم، وعواطفهم التي يعبرون عنها عفوياً، عن قوانين ليس بإمكانهم تصورها، لكن الفنان يقبض عليها فجأة فيهم". يحدث لعبقرية متفردة، لروح قيادية، أن تستبق مجرى الإفلاك: كما هو الأمر بالنسبة "لجارليس". لكن مثلما كف الفلكيون عن الإيمان بالأرواح التوجيهية، فقد كف العالم عن الإعتقاد بـ "جارليس". فالقوانين التي تسبق التغيرات التي تحدث في العالم هي قوانين ميكانيكية، حيث يهيمن النسيان. (في صفحات شهيرة،يحلل بروست قوة النسيان

الأمر بالنسبة "لجارليس". لكن مثلما كف الفلكيون عن الإيمان بالأرواح التوجيهية، فقد كف العالم عن الإعتقاد بـ "جارليس". فالقوانين التي تسبق التغيرات التي تحدث في العالم هي قوانين ميكانيكية، حيث يهيمن النسيان. (في صفحات شهيرة،يحلل بروست قوة النسيان الإجتماعي، من منظور الصالونات الباريسية، بدءً من حادثة "دريفيوس" وحتى حرب عام ١٤.قليل من النصوص لها أهمية ما صدر عن لينين كتعقيب على ميل المجتمع لإبدال "الإحكام المسبقة القديمة المتعفنة" بإحكام مسبقة جديدة، أكثر خزياً أو غباءً). فراغ، حماقة،نسيان:ذلك هو ثالوث الجماعة المجتمعية. بيد أن المجتمعية تفوز بسرعتها على بعث الإشارات، وبإتقانها للشكلية، وتعميم المعنى: أي جميع الأشياء التي تجعل منها وسطاً ضرورياً للتعلم. وذلك بالقدر الذي يتجسد به الجوهر برخاوة ما تتيّ عن الاتساع، والإشارات تكتسب قوة كوميدية. فهي تثير فينا نوعاً من النشوة العصبية لا تني في أن تكون برانية؛ أنها تهيج الفطنة، حتى نقوم بتأويلها.

لأنه ليس هناك ما يدفعنا على التفكير أكثر من الشيء الذي يخطر في ذهن أحمق.فأولئك الذين يشبهون

الببغاوات ضمن جماعة،هم أيضاً "عصافير نبوية": فثرثراتهم تدل على أن هناك ثمة قانون.وإذا كانت المجاميع تقدم مادة ثرية للتأويل، فذلك لأنها تتمتع بصلات مرهفة وخفية، وبمحتوى لاواعي بالضرورة. أن العوائل والأوساط والمجاميع الحقيقة، هي العوائل والأوساط والمجاميع "الروحية".أي: إنتماء المرء دائماً لذلك المجتمع الذي تنبعث منه الأفكار والقيم التي يؤمن بها. فخطأ "تين" و"سانت-بيف" بالقول بالتأثير المباشر للوسط المادي والواقعي المجردين ليس بالخطأ الهين. في الحقيقة، يجب على المؤول عن يعيد تركيب المجاميع، ويكتشف العوائل الذهنية التي ترتبط بها.إذ يحدث لبعض الدوقات أو للسيدة "غيرمونت" التحدث كبنات صغيرات برجوزيات: ذلك لأن قانون العالم، ولا سيما قانون اللغة، هو "أن يعبر المرء عن نفسه دائماً كأفراد طبقته العقلية وليس كأفراد طبقته الأصلية.

الفصل السابع

التعددية في نظام الإشارات

يقدم "البحث عن الزمن الضائع" نفسه كونه نظاماً للإشارات. بيد أن ذلك النظام تعددي. لا لأن ترتيب الإشارات يراهن على معايير متعددة، ولكن لأننا ملزمين على الجمع بين وجهتي نظر متميزتين عن بعضهما حينما نقيم تلك المعايير. من ناحية، يمكننا التعامل مع الإشارات من وجهة نظر عملية التعلم الجارية. ما هي قوة وتأثير كل نمط من الإشارات؟: بأي درجة تساهم في إعدادنا للكشف النهائي؟ ما الذي تجعلنا نفهمه بوحدها ومباشرة، وفقاً لنظام تقدم يختلف غالباً عن تلك الإنماط، ويرتبط بإنماط أخرى حسب قواعد هي ذاتها متنوعة؟ من ناحية ثانية، علينا التعامل مع الإشارات من وجهة نظر الكشف النهائي. يمتزج هذا الأخير مع الفن، النوع الأسمى من الإشارات. لكن، في العمل الفني، يعاد تناول جميع تلك الإشارات، وهي تجد فيه مكاناً لها يتناسب مع فاعليتها في مجرى عملية التعلم، وكذلك تحصل في الفن

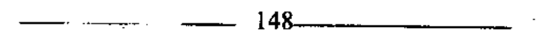
على تفسير أخير للخصوصيات التي كانت تمثلها حينذاك، حيث كنا نشعر بها دون قدرتنا على فهمها تماماً.

في ضوء وجهة النظر هذه، يضع نظام الإشارات ذاك سبعة معايير.يمكننا ذكر الخمسة الأولى منها بصورة مختصرة؛ أما المعياريان الباقيان، فهما ذو نتائج لا بد من الإستفاضة في تفسيرهما.

١- المادة المنحوتة منها الأشارة.- فتلك المواد معتمة نوع ما ومقاومة. لامادية نوعاً ما، ومروحنة إلى حد ما. فالإشارات المجتمعية، لتطورها في الفراغ، تحافظ أكثر على ماديتها. والإشارات الحبية لا تنفصل عن وجه ما، عن شامة موضوعة على بشرة،أو عن وجنة عريضة ومتوردة:كثير من الأشياء التي لا تصبح روحية إلا عندما ينام المحبوب.

كذلك تتمتع الإشارات الحسية بخواص مادية:العطور والمذاقات على وجه الخصوص.في الفن وحسب تغدو الإشارة لامادية،ويصبح معناها، في ذات الوقت، روحياً.

٢- الطريقة التي يتم بها إرسال شيء ما وكيفية تلقيه.ولكن أيضاً الخطورة الناتجة عن التأويل،



الموضوعاني تارة، والذاتاني تارة أخرى.- كل نمط من الإشارات يرجعنا إلى المادة التي بعثته،وكذلك للذات التي تتلقاه وتقوم بتأويله.فنحن نعتقد بأنه ينبغي علينا أن ننظر ونسمع أولاً؛ أو في الحب، علينا الإعتراف أولاً (الثناء على مادة الحب)؛أو مراقبة ووصف الأشياء؛ والعمل؛ وبأن يرغم المرء نفسه للحصول على الدلالات والقيم الموضوعانية. وحينما نخيب، نلقي بأنفسنا داخل لعبة التداعيات الذاتية. لكن بالنسبة لكل نوع من الإشارات، تتمتع لحظتي التعلم هاتينن بإيقاع وعلاقات خاصة.

٣- تأثير الإشارة علينا هو نوع الانفعال الذي تولده فينا.- إثارة عصبية فيما يتعلق بالإشارات المجتمعية؛ عذاب وقلق في الإشارات الحبية؛ فرح خارق للعادة في الإشارات الحسية (ولكن حيث يظل القلق والتناقض ما بين الوجود والعدم)، فرح خالص فيما يتعلق بإشارات الفن.

٤- طبيعة المعنى، وعلاقة الإشارة بمعناها.- الإشارات المجتمعية فارغة، فهي تحل محل الفعل والتفكير، وتدعي إمتلاكها لمعناها بنفسها. الإشارات الحبية كاذبة: فمعناها ممسوك عليه ضمن تناقض ما تقوم

بالكشف عنه وما تخفيه.أما الإشارات الحسية فهي شرعانية، لكن ما زال تعارض البقاء والفناء عالقاً بها؛ ومعناها ما زال مادياً،فهو يقطن في شيء آخر سواه. من ناحية أخرى،كلما أرتقى المرء بنفسه نحو الفن،كلما أصبحت علاقة الإشارة بالمعنى أكثر حميمية.فالفن هو الوحدة الجميلة النهائية ما بين إشارة لامادية ومعنى روحي.

٥- الملكة الإساسية التي تفسر أو تأول الإشارة، وتطور معناها.- الفطنة بالنسبة للإشارات المجتمعية؛ والفطنة ثانية، ولكن بطريقة مغايرة، بالنسبة للإشارات الحبية (لا يُلتمس جهد الفطنة ثانية حيال إثارة ينبغي تهدئتها، ولكن بحكم عذابات الحساسية التي يجب تحويلها لفرح). أما فيما يتعلق بالإشارات الحسية، فتارة الذاكرة اللاإرادية، وتارة أخرى المخيلة مثلما تتولد عن الرغبة. وبالنسبة لإشارات الفن، الفكر المحض بإعتباره ملكة جواهر.

٦- البنى الزمنية أو خطوط الزمن المتضمنة في الإشارات، ونمط الحقيقة الموازي لها.- لا بد من توفر الزمن من أجل تأويل إشارة، فالتأويل يستغرق كل

الوقت،أي كل عملية التطور. لا بد دائماً من وقت لتأويل إشارة، فكل الوقت هو للتأويل،أي لتطور الإشارات. ففي الإشارات المجتمعية، يفقد المرء وقته لأن هذه الإشارات فارغة،وتبقى على حالها عند نهاية إنتشارها.

فهي كالمسخ،أو اللولب تدل ثانية على تحولاتها. هناك حقيقة للزمن الضائع، مثلما هناك نضوج للمؤول، الذي لا يبقى على حاله عند نهاية التأويل، كما كان قبلها. ومع الإشارات الحبية،نكون في الزمن خاصة:زمن يحور الأشياء والكائنات، ويجعلها تمر. هنا أيضاً، ثمة حقيقة، أو حقائق لذلك الزمن الضائع. لكن حقيقة الزمن الضائع ليست تعددية، تقريبية وملتبسة وحسب، بل وأننا لا نقبض عليها إلا عندما نكون قد كفت على إثارة إهتمامنا، عندما تكون أنا المؤول، الـــ أنا التي كانت تحب، قد اختفت. كذلك هو الأمر بالنسبة لـــ "جلبرت"، وهو ذاته بالنسبة لـــ "إلبرتين": ففي ما يتعلق بالحب، تأتي الحقيقة في وقت متأخر.أن زمن الحب زمن مضيع، ذلك لأن الإشارة لا تتطور إلا بالقدر الذي تختفي فيه الـــ أنا التي تناظر معناها.تقدم لنا الإشارات الحسية بنى أخرى للزمن:زمن نعثر عليه في قلب الزمن المضيع ذاته، صورة للأبدية. ذلك لأن للإشارات الحسية (على عكس

إشارات الحب) القوة أما على إثارة الرغبة عن طريق المخيلة، أو إعادة أحياء الـــ أنا الذي يتوازى مع معناها، وذلك بفضل الذاكرة اللاإرادية.وفي النهاية،تحدد إشارات الفن الزمن المستعاد:زمن أولاني مطلق، أبدية حقيقية تجمع ما بين الإشارة ومعناها.

الزمن الذي نضيعه، الزمن الضائع، الزمن الذي نعثر عليه والزمن المستعاد تلك هي خطوط الزمن. الأربعة. لكننا سنلاحظ بأنه إذا كان لكل زمن خطه الخاص، فهذا لا يعني أنه لا يشترك مع بقية الخطوط،ويراوح من فوقه بتطوره.تتشابك الإشارات إذاً فيما بينها على خطوط الزمن وتضاعف تركيباتها. فالزمن الذي يفقده المرء يتمدد في جميع الإشارات الباقية، ما عدا إشارات الفن. وعلى العكس من ذلك، فالزمن الضائع كان بدءً حاضراً في الإشارات المجتمعية، فهو يحورها ويفسد هويتها الشكلية. وهو أيضاً حاضر، ولكن بطريقة ضمنية في الإشارات الحسية، مولداً شعوراً بالعدم، حتى في أفراح الحساسية. كذلك فالزمن الذي نعثر عليه، بدوره، ليس غريباً عن الزمن الضائع : فنحن نجده في صميم الزمن المضيع نفسه.وفي الأخير يحيط زمن الفن وينطوي على كل الأزمنة الباقية، ذلك لأنه في وحده يجد كل خط

زمني آخر حقيقته، مكانته ونتيجته من زواية نظر الحقيقة.

كل خط زمني يتمتع بقيمته، من وجهة نظر خاصة "كل الخطط التي تملك وفقاً لها الزمن حياتي، تشبه تلك التي قبضت عليه ثانية ضمن ذلك الإحتفال...".تلك البنى الزمنية إذاً هي بمثابة "سلاسل مختلفة ومتوازية". بيد أن تلك الموازاة أو أستقلال السلاسل ذاك لا يقصي، من وجهة نظر أخرى، نوعاً من المرتبية. فمن خط ألى أخرى،تغدو الإشارة ومعناها أكثر حميمية،أكثر ضرورية وعمقاً. ففي كل مرة، نستعيد من خط فوقي ما ظل مفقوداً على الخطوط الأخرى.كل شيء يحدث وكأن الخطوط قد تكسرت فيما بينها، ونطوى بعضها بالبعض الثاني. وبهذا فالزمن نفسه سلسليلاً؛ كل جانب من الزمن يصبح الآن طرفاً في السلسلة الزمنية المطلقة،وهي تحيل على أنا يتمتع بحقل ريادة لا يني عن الإتساع والشخصنة. فزمن الفن الأولاني يراكب جميع الأزمنة الباقية، وأنا الفن المطلقة تحيط بجميع الأنوات الأخرى.

٧- الجوهر- من الإشارات المجتمعية إلى الإشارات الحسية، تصبح العلاقة ما بين الإشارة ومعناها أكثر

صميمية. وبهذا فهي ترسم ما يطلق عليه الفلاسفة اسم "الديالكتيك الصاعد". لكن على الصعيد الأعمق، على صعيد الفن وحسب يتكشف الجوهر: باعتباره علة تلك العلاقة وتنوعاتها. حينئذ، يمكننا إنطلاقاً من ذلك الكشف، نزول الدرجات. ليس لأننا نعاود النزول في الحياة، في الحب، أو في المجتمعية. لكننا نعاود النزول في السلسلة الزمنية وذلك بخصنا لكل خط زمني، وكل نوع من الإشارات، بحقيقته الخاصة. فعندما نبلغ الكشف النهائي للفن، نتعلم بأن الجوهر كان بدءً هنا، في الدرجات الأكثر إنخفاضاً. فالجوهر هو الذي يحدد، في كل مرة، علاقة الإشارة بمعناها. فتلك العلاقة تزداد شدة كلما تجسد الجوهر بضرورة وشخصنة أكبر؛ وتكون على العكس أكثر رخواة كلما أكتسب الجوهر عمومية أكبر وتجسد تحت معطيات عابرة. لذا يشخصن الجوهر، في الفن، الذات التي يتجسد عبرها، ويحدد بصورة مطلقة المواد التي تعبر عنه. لكن في الإشارات الحسية، التي تبدأ بالحصول على الحد الأدنى من العمومية، يعتمد تجسد الجوهر على معطيات عابرة وتحديدات خارجية. وبصورة أكبر أيضاً في الإشارات الحبية والمجتمعية:حينئذ، تكون عموميته هي عمومية السلسلة

أو المجموعة؛ كذلك فنقاوته تحيل أكثر فأكثر على تحديدات موضوعانية برانية، وعلى ميكانيزمات تداعي ذاتية.لذلك لم يكن بمقدورنا في حينها فهم بأن الجواهر هي التي تحرك سلفاً الإشارات المجتمعية، الحبية، والحسية.لكن ما أن تهبنا إشارات الفن كشف الجوهر،حتى نتعرف على أثره في الميادين الباقية الأخرى. فنحن نستطيع التعرف على روعته المنبسطة، المتراخية. آنئذ، يكون بمقدورنا التسليم للجوهر بما يتمتع به،ونحصل على كل حقائق الزمن،وجميع أنواع الإشارات، لكي نصنع منها اجزاءً مكونة للعمل الفني ذاته.

تشابك وتفسير، إنطواء وفتح:تلك هي مقولات البحث. في البدء كان المعنى متداخلاً مع الإشارة؛ وكأنه شيء منطوي في شيء آخر.فالمحبوس،والروح المحبوسة يعنيان بأن هناك دائماً تشابك،طوي لما هو مختلف. فالإشارات تنبعث من المواد وكأنها علب أو مزهريات مغلقة.وتحتجز المواد روحاً أسيرةً، روح شيء آخر يسعى لرفع الغطاء الموضوع عليه.يحب بروست "المعتقد السلطي القائل بأن أرواح أولئك الذين فقدناهم أسيرة في كائنات منحطة، بهيمة، نبات، أو شيء جامد،

فهي في الواقع مفقودة عندنا إلى أن يأتي ذلك اليوم الذي، وقد لا يأتي أبداً بالنسبة لقسم كبير، نمر به بالقرب من شجرة، وإذا بنا نمتلك المادة التي ظلت أسيرة في داخلها". لكن، على مجازات التشابك تلك ترد، من ناحية أخرى، صور التفسير. فالإشارات تتطور، تنتشر في الوقت نفسه الذي يتم فيه تاويلها. فالشخص الغيور يفتح العوالم الممكنة التي بقيت محبوسة عند المحبوب. فالفرد الحساس يحرر الأرواح المتداخلة مع الأشياء:نوع ما مثلما نرى تفتح الأوراق اليابانية الصغيرة في المياه، تتمطط وتنتشر، مشكلةً أزهاراً، بيوتاً وشخوصاً. يمتزج المعنى نفسه بالإشارة المتطورة هكذا، كما كانت الإشارة مندمجة بإنطواء المعنى.

لحد يصبح في الجوهر،في النهاية، طرفاً ثالثاً يسيطر على الطرفين الآخرين، ويتقدم حركتهما: فالجوهر يعقد الإشارة ومعناها، ويحتفظ بهما بتعقدهما، ويضع الواحد في الآخر. وهو يزن في كل حالة علاقتهما، مسافة البعد أو القرب التي تفصل بينهما، ودرجة وحدتهما. مما لا شك فيه، لا تختزل الإشارة بحد ذاتها إلى مصاف المادة؛ لكنها ما زالت مغمورة فيها نصفياً.كذلك لا يختزل المعنى بحد ذاته إلى مصاف الذات؛ بيد أنه يعتمد نصفياً

على الذات، على الظروف، وعلى التداعيات الذاتية. ففي ما وراء الإشارة ومعناها،هناك الجوهر،بمثابة العلة الكافية للطرفين الآخرين ولعلاقتهما.

ما هو جوهري، في البحث، ليس الذاكرة والزمن، بل الإشارة والحقيقة. وماهو جوهري بالنسبة للفرد هو ليس ما يتذكره، ولكن ما يتعلمه. لأن الذاكرة لايستفاد منها إلا بإعتبارها ملكة قادرة على تأويل بعض الإشارات، وكذلك فالزمن لا يتمتع بأهمية أخرى غير تلك التي تجعله مادة أو نمطاً لهذه الحقيقة أو تلك.ولا تتدخل الذكرى، التي هي تارة إرادية وتارة أخرى لاإرادية، إلا في لحظات خاصة من عملية التعلم، أما من أجل بسط تأثيرها، أو لفتح مسلكاً جديداً.

أن أفكار البحث هي الآتية: الإشارة، المعنى،" جوهر؛ إستمرارية التعلم والكشوفات المفاجئة. فأن يكون "جارليس" مثلياً، فذلك ما هو باهر.لكن كان لا بد من النضوج المتقدم والمستمر للمؤول، ومن ثم، القيام بالقفزة النوعية في معرفة جديدة، ميدان إشارات جديد.أن لازمة البحث، هي التالية: لم أكن أفهم ذلك من قبل، وكان عليَّ فهمه فيما بعد؛ وكذلك سيكف ذلك الشيء عن إثارة

إهتمامي ما أن أتوقف عن التعلم. فشخوص البحث لا أهمية لها إلا بالقدر الذي تبعث فيه إشارات ينبغي فكها، وبأيقاع زمني عميق نوعاً ما.فالجدة، و"فرنسواز"، السيدة "آل غيرمونت"،"جارليس"،و"إلبرتين": لا قيمة لأي منهم إلا بالقدر الذي يعلمنا. "الفرح الذي عشته في أول تعلمي عندما كانت فرنسواز...".

هناك رؤوية بروستية للعالم.وهي تتحدد أولاً بما تقصيه عنها:لا مادة خام، ولا روح إرادية. لا فيزياء ولا فلسفة. فالفلسفة تفترض مقولات مباشرة ودلالات مكشوفة،تنتج عن عقل يطالب بالحقيقة.والفيزياء تفترض مادة موضوعية ولا ملتبسة، خاضعة لقوانين الواقع. فخطأنا يكمن في اعتقادنا بالوقائع، فيما ليس هناك سوى الإشارات.ونحن نخطأ عندما نؤمن بالحقيقة،إذ ليس هناك سوى التأويلات. فالإشارة هي دائماً معنى ملتبس، ضمني ومتداخل. "لقد إقتفيت في مجرى وجودي طريقاً معاكساً لطريق الشعوب، التي لا تستخدم الكتابة الإبجدية إلا بعد تعاملها مع الحروف بإعتبارها إمتداداً لرموز". فما يجمع بين عطر وردة ومشهد أحد الصالونات،وما يوحد ما بين كعكة المادلين وانفعال حبي،هو الإشارة، والتعلم الذي يقابلها. فعطر الوردة، حينما يكون إشارة،

يتجاوز في أن معاً قوانين المادة ومقولات العقل. فنحن لسنا لا بالفيزيائيين ولا بالميتافيزيقين:كأن علينا أن نكون قراء للكتابة المصرية القديمة. إذ ليس هناك من قوانين ميكانيكية بين الأشياء،ولا إتصالات إرادية بين العقول. كل شيء متداخل، كله معقد، كله إشارة، معنى، وجوهر. كله قائم في تلك المناطق الغامضة التي ندخلها كما ندخل في المقابر،لكي نفك فيها رموزاً هيروغلوفيةً ولغات قديمة. فقارىء المصرية القديمة، حيال أي شيء،هو ذلك الذي تابع تعليم – الهاوي.

ليس ثمة من أشياء ولا عقول، ليس هناك سوى الأجسام:أجسام كواكبية، أجسام نباتية... كان بمقدور البياولوجيا إمتلاك الحق، لو أنها عرفت بأن الأجسام بحد ذاتها هي لغات. وكان يمكن للإلسنيين أن يكون الحق معهم، لو كانوا عرفوا بأن اللغة هي دائماً لغة الأجسام. كل عارض مرضي هو كلام،لكن قبل ذلك جميع الكلمات عوارض مرضية."الكلمات نفسها لم تعلمني إلا عندما يتم تأويلها وكأنها سريان دم في وجه شخص يرتجف، أو يفرض عليه الصمت".وسوف لن نندهش إذا ما كان الشخص الهيستيري يحاول جعل جسمه ينطق ويتكلم. فهو يعثر ثانية على لغة أولية، اللغة الحقيقية للرموز

والهيروغلوفيات.فجسمه هو مصر القديمة. كذلك فأن المحاكاة التي تقوم بها السيدة "فيردران"،وخوفها من إقتلاع فكها، ومواقفها الفنية التي تشبه النعاس، وشكل أنفها الخاص تشكل إبجدية للمطلعين.

الفصل الثامن

الخاتمة

مع قراءتنا لخاتمة الكتاب الأصلي، أو الأول الذي كرسه دولوز لتحليل "بث وتفسير الإشارات مثلما نلتقي بها في كتاب بروست "البحث عن الزمن الضائع"، نكـون قـد تعرفنا، في ذات الوقت،على جزء من أسـلوب دولـوز نفسه في معالجة ليس موضوع الإشارات، توزيعها على عوالم وتنوعها وفقاً لإقترابها أو إبتعادها عـن منـاطق الجوهر وحسب، بل وأيضاً على معالجاتـه لإشـكاليات أخرى؛ تلك المتعلقة، مثلاً، بالفلسفة، بالـصداقة، الفكـر والتموضع لا عند بروست لوحده، ولكن كمواقف عامـة ذات توجهات ما زالت تشغل الممارسات الإبداعية، بذات القدر الذي تشغل به الفكر. وعلى أيـة حـال، سـيكون الكتاب الثاني، وعلى حد تعبير دولوز، في المقدمة التي كتبها للطبعة الثالثة من الكتاب، و"الذي أضيف برمته إلى الطبعة الثانية"، مكرساً "لمعالجة مشكلة مختلفـة: أنتـاج ومضاعفة الإشارات من وجهة نظر تركيب "البحث".

"المترجم"

إذا كان للزمن أهمية كبيرة في البحث، فذلك لأن كل الحقائق زمنية. بيد أن "البحث عن الزمن الضائع" هو، قبل كل شيء، بحث عن الحقيقة. إنطلاقاً من هذه النقطة، يتكشف المحتوى "الفلسفي" لعمل بروست:أنه يتنافس مع الفلسفة.

فبروست يشكل صورة للفكر تتعارض مع تلك التي تشكلها الفلسفة. فهو يهاجم جميع الفلسفات الكلاسيكية، ذات الطابع العقلاني،وينتقد أفتراضاتها. ذلك لأن الفيلسوف يفترض طواعية بأن العقل كعقل، والمفكر كمفكر، يبحثان طبيعياً عن الحقيقة. فهما يحبانها أو يرغبان بها، ومن ثم يبحثان عنها تلقائياً. فالفيلسوف يقر بدء بوجود إرادة طيبة في التفكير؛ويقيم كل بحثه على "قرار مسبق". فعن هذا القرار بالذات، يلد منهج الفلسفة: سيكون البحث عن الحقيقة الشيء الأكثر طبيعية وبساطة من وجهة نظر معينة.فإتخاذ القرار لوحده كافياً، إذ سيتغلب على الضغوط الخارجية التي تسعى لحرف الفكر عن مساره ومن ثم دفعه للتعامل مع ما هو زائف بإعتباره ما هو حقيقي. لا يتطلب المنهج الفلسفي،إذاً، سوى اكتشاف وتنظيم الأفكار، وفقاً لنظام يفترض أنه نظام الفكر نفسه، ونظام المدلولات البينة، أو الحقائق

المصاغة التي تأتي لكي تملأ البحث وتبني التوافق ما بين العقول.

يتضمن كل فيلسوف على "صديق". لهذا كان من المهم أن يوجه بروست، في آن معاً، ذات النقد للفلسفة وللصداقة. فالأصدقاء هم، الواحد حيال الآخر، كالعقول ذات الإرادة الطيبة المتوافقة على نفس دلائل الأشياء والكلمات:أنهم يتواصلون تحت تأثير إرادة طيبة مشتركة. والفلسفة هي بمثابة التعبير عن العقل العام المتطابق مع ذاته لتحديد الدلالات البينة والقابلة للتوصيل. يمس نقد بروست ما هو جوهري: ستظل الحقائق اعتباطية ومجردة، إذا ما أعتمدت على الإرادة الطيبة في التفكير. فالتقليدي لوحده هو الواضح. ذلك لأن الفلسفة، كالصداقة، تجهل تلك المناطق الغامضة التي يجري فيها أعداد القوى العيانية التي تشتغل الفكر، وتجهل كذلك التحديدات التي ترغمنا على التفكير.

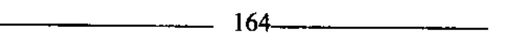
إذ لا يكفي التمتع بإرادة طيبة في التفكير، ولا الحصول على منهج مدروس لتعلم التفكير؛ كما لا يكفي وجود صديق لكي يقترب المرء مما هو حقيقي.فالعقول لا يوصل بعضها للبعض إلا ما هو تقليدي؛ ذلك لأن

العقل لا يولد شيئاً غير الممكن. فما يعوز حقائق الفلسفة هو الضرورة، وطمغة الضرورة. في الواقع، لا تمنح الحقيقة نفسها، لكنها تفضح؛ ولا تخضع للإتصال، بل للتأويل؛ كذلك فهي لست مرغوبة، بيد أنها لاإرادية.

أن موضوعة الزمن المستعاد الأساسية هي الآتية: البحث عن الحقيقة هي المغامرة الخاصة بما هو لاإرادي. فالفكر لا شيء أن لم يكن هناك ما يرغم على التفكير، وما يمارس العنف على الفكر. فما هو أهم من التفكير "ما يدفع على التفكير"؛ كذلك فالشاعر أكثر أهمية من الفيلسوف. ففكتور هيغو مارس الفلسفة في أشعاره الأولى، لأنه "كان ما يزال يفكر، كالطبيعة، بدلاً من اعطاءنا ما يدفع على التفكير".

لكن الشاعر يتعلم بأن ما هو جوهري قائم خارج الفكر، في ما يُرغم على التفكير. أن أزمنة البحث التي لا تكف عن التكرار هي كلمة إرغام:الإنطباعات التي تجبرنا على النظر نحوها، اللقاءات التي ترغمنا على تأويلها، والتعابير التي تدفعنا على التفكير.

"لا تتمتع الحقائق التي تقبض عليها الفطنة مباشرة وبوضوح في العالم الممتلأ بالنور إلا على القليل من



العمق، وعلى ضرورة أضعف من تلك الحقائق التي توصلها لنا الحياة بالرغم عنا كانطباع مادي، ذلك لأنه كان قد اقتحمنا عن طريق الحواس، لكننا نستطيع إستنباط علته وسببه...كان علي تأويل الإحساس باعتباره إشارات للعديد من القوانين والأفكار، وذلك في محاولتي التفكير به،أي القيام بأخراج ما شعرت به من الظل، وتحويله إلى معادل روحي...إن كان ذلك بالنسبة للتذكرات، من نوع ضوضاء شوكة الأكل ومذاق كعكة المادلين، أو تلك الحقائق المكتوبة بواسطة المجازات والتي حاولت العثور على معناها في ذهني،حيث كانت الأجراس، والأعشاب البرية، قد شكلت لي كتاب مطلسم وزاهر، كانت خاصيته الرئيسية هو أني لم أكن حراً في إختيار تلك المجازات. ذلك لأنها قُدمت لي مثلما هي عليه.

كذلك فقد شعرت بطمغة صدقها. فأنا لم أذهب للبحث عن درجات الباحة الصغيرة، التي تعثرت بها. لكن، بالدقة، كانت تلك الطريقة، العابرة والحتمية لذلك الإحساس قد سيطرت على حقيقة الماضي الذي اعاد إحيائه، وكذلك الصور التي إطلقها. فنحن نشعر بالجهد الذي يقوم به الإحساس لبلوغ النور ونفرح بالعثور ثانية

بفضله على ذلك الواقع المستعاد...أن كتاب تلك الإشارات (إشارات بارزة، كما بدى لي ذلك،إذ كان اهتمامي قد توجه للبحث عنها، الإرتطادم بها، وتقليبها وكأني غواص يتلمس، يغط من أجل تلمس الأشياء)، لم يكن بمقدور أي شخص أن يعينني بأية ـاعدة، من أجل قراءتها. فتلك القراءة تكمن في فعل إبداعي ليس بإمكان أي أحد أن ينوب عنا فيه ولا حتى المساهمة معنا بصنعه... الأفكار التي يشكلها الذهن المحض لا تتمتع إلا بحقيقة منطقية، ممكنة، ويظل اختيارها إعتباطي.أن كتاب الحروف المجازية، غير المرسومة لنا، هو كتابنا الوحيد. ليس لأننا لا نستطيع تشكيل أفكار منطقية، ولكن لأننا لا نعرف مدى صدقيتها. فالإنطباع لوحده، مهما بدى هزال مادته، ومهما كان مستبعد أثره، يشكل معياراً للحقائق، ولذات السبب فهو جدير بأن يتلمسه العقل، إذ بمفرده يستطيع، إذا ما استنبطت منه تلك الحقيقة، أن يوصله إلى مزيد من الكمال ويمنحه فرحاً خالصاً".

الإشارة هي التي ترغمنا على التفكير. فالإشارة تشكل مادة للقاء؛ بيد أن الخاصية العابرة للقاء هي التي تضمن ضرورة ما نفكر به. ففعل التفكير لا يتولد عن مجرد إمكانية طبيعية. على العكس، أنه الإبداع الوحيد الحقيقي.

فالإبداع هو أصل فعل التفكير ضمن الفكر نفسه.فذلك الأصل يتضمن على شيء ينتج عنفاً للفكر، يقتلعه من خموله الطبيعي، ومن ممكناته المجردة وحسب. فالتفكير هو دائماً تأويل، تفسير،تطوير، فك رموز، وترجمة للإشارة. لأن فعل الترجمة، فك الرموز، والتطوير هي شكل من أشكال الإبداع الخالصة. إذ ليس هناك من دلالات بينة ولا أفكار واضحة.

بل معاني متداخلة مع الإشارات؛ وإذا ما كان الفكر يتمتع بقوة تفسير الإشارة، وتطويرها إلى فكرة، فذلك لأن الفكرة ذاتها متضمنة بدءً في الإشارة، في حالتها المنعكفة والمطوية، في الحالة الملتبسة لذلك الشيء الذي يدفعنا نحو التفكير. فنحن لا نبحث عن الحقيقة إلا ضمن الزمن،مجبرين ومرغمين.الباحث عن الحقيقة هو الغيور الذي يقبض بمباغة على إشارة كاذبة ترتسم على وجه المحبوب.والفرد الحساس هو من يبحث عنها، عندما يخضع لعنف إنطباع ما.وكذلك القارىء،أو السامع، حينما يبعث إليه العمل الفني بإشارات قد تدفعه بإتجاه الإبداع، كنداء عبقرية لعبقريات أخرى. أن اتصالات الصداقة المهذارة هي لا شيء، مقارنة بالتأويل الصامت لعاشق.وكذلك فإن الفلسفة، بكل ما تتضمنه من منهج

وإرادة طيبة، لا شيء، إذا ما قورنت بعمليات الحث الخفية التي يمارسها العمل الفني. ينطلق الإبداع دائماً، وكذلك أصل فعل التفكير، من الإشارات. فالعمل الفني يلد من الإشارات، مثلما يقوم بتوليدها؛ والمبدع يشبه الفرد الغيور، فهو مؤول الاهي يراقب الإشارات التي تفضح الحقيقة نفسها من خلالها. أن مغامرة اللاإرادي تجد نفسها على مستوى كل ملكة. فالإشارات الحسية والحبية تفسرها الفطنة، بطريقتين مختلفتين. لكن الأمر ما عاد يتعلق بتلك الفطنة المجردة والإرادية، التي تدعي عثورها وحدها على الحقائق المنطقية، وحتى على نظامها الخاص، وبالتالي ابعاد الانطباعات عنها. بيد أنها فطنة لاإرادية، تلك التي عانت من ضغط الإشارات، والتي لا تتحرك إلا من أجل تفسيرها، لكي تبطل سحر الفراغ الذي يخنقها، والعذاب الذي يغمرها.في ميدان العلم والفلسفة، الفطنة أو الذكاء هي من يأتي في المقدمة؛غير أن خصوصية الإشارات تكمن في أنها تستدعي الفطنة، بإعتبارها ما يتدخل في النهاية، والتي يجب عليها أن تأتي في الأخير. وكذلك الأمر فيما يتعلق بالذاكرة : ترغمنا الإشارات الحسية على البحث عن الحقيقة، لكنها بهذا تحرك ذاكرة لاإرادية (أو مخيلة

لاإرادية ناتجةً عن الرغبة).وفي الأخير، ترغمنا إشارات الفن على التفكير:أنها تحرك الفكر المحض بإعتباره ملكة للجواهر. وتثير في الفكر ما هو أقل اعتماداً على إرادتها الطيبة:فعل التفكير ذاته.فالإشارات تحرك، وترغم واحدة من ملكاتنا:الفطنة، الذاكرة والمخيلة.

وهذه الملكة، بدورها،تدفع بنفسها الفكر، وترغمه على التفكير بالجواهر. فنحن نتعلم مع إشارات الفن ما هو الفكر المحض كملكة جواهر، وكيف أن الفطنة، الذاكرة أو المخيلة تجعله متنوعاً، مقارنة ببقية أنواع الإشارات.

لا يشير الإرادي واللاإرادي على ملكات مختلفة، ولكن بالأحرى على ممارسة مختلفة للملكات ذاتها. فالإدراك الحسي، الذاكرة، المخيلة، والفكر نفسه ما هو إلا ممارسة عابرة تتوم بها تلك الملكات إرادياً: حينئذ، يمكننا تذكر ما قبضنا عليه حسياً، وكذلك تخيله، وإدراكه ذهنياً؛ والعكس صحيح أيضاً. فالإدراك الحسي لا يسلمنا أيّ حقيقة عميقة،ولا الذاكرة الإرادية، أو الفكر الإرادي: لا شيء سوى حقائق ممكنة. فهنا، ليس ثمة ما يرغمنا على تأويل أي شيء. ولا شيء أيضاً يدفعنا لقراءة طبيعة إشارة، ولا شيء يرغمنا على الغوص "كالغطاس

الذي يتلمس". فجميع الملكات تمارس فاعلياتها بتناغم، لكن الواحدة تأخذ مكان الأخرى، ضمن ما هو إعتباطي وتجريدي.– على العكس من ذلك، في كل مرة تحصل فيه ملكة على شكلها اللاإرادي، فأنها تكتشف وتبلغ حدها الخاص، وترتفع إلى مستوى الممارسة الترانسدنتالية، إذ تفهم ضرورتها الخاصة وكذلك قوتها التي لا تعوض بغيرها. إذ تكف عن قبول المبادلة مع غيرها.

وعوضاً عن إدراك لاإكتراثي،حساسية تتلمس وتدرك الإشارات : فالإشارة هي حد تلك الحساسية، نزوعها، وتمرنها النهائي. فبدلاً من فطنة إرادية، وذاكرة إرادية، ومخيلة إرادية، تنبثق كل هذه الملكات تحت شكل لاإرادي وترانسدنتالي:حينئذ، تكتشف كل واحدة منهن على ما يمكنها هي لوحدها تأويله، فكل واحدة تفسر نمط من الإشارات التي تمارس عليها عنفاً خاصاً. فالممارسة اللاإرادية هي الحد الترانسدنتالي أو نزعة كل ملكة على حده. وعوضاً عن التفكير الإرادي، هناك كل ما يرغم على التفكير وما يجبر على التفكير، كل الفكر اللاإرادي الذي لا يمكنه سوى التفكير بالجوهر. الحساسية لوحدها من يقبض على الإشارة مثلما هي عليه؛ والفطنة، الذاكرة والمخيلة لوحدها ما يفسر الإشارة، كل واحدة وفقاً لنوع

معين من الإشارات؛ وكذلك فإن الفكر المحض لوحده من يكتشف الجوهر، وهو مرغم على التفكير بالجوهر بإعتباره علة الإشارة ومعناها.

من المحتمل أن يكون نقد الفلسفة، بالطريقة التي قام بها بروست، هو ذاته فلسفيا إلى حد بعيد. فأي فيلسوف لا يطمح برسم صورة للفكر لا تعتمد على الإرادة الحسنة للمفكر أو على قرار مسبق. ففي كل مرة نحلم بها بفكر ملموس وجريء، نعرف جيداً بأنه لن يعتمد على قرار أو منهج مكشوفين، بل على عنف عشناه، عنف متشظي، يؤدي بنا وبالرغم عنا إلى أكتشاف الجواهر. لأن الجواهر تقطن في المناطق المعتمة، وليس في الأماكن الملطفة بالوضوح والمتميزة. أنها ملفوفة في ذلك الشيء الذي يرغمنا على التفكير، وهي لا تستجيب لجهدنا الإرادي؛ ولا يمكن التفكير بها إلا عندما نكون مجبرين على ذلك.

إن بروست أفلاطوني،ولكن ليس بطريقة عشوائية، لأنه يذكر الجواهر والأفكار المتعلقة بالجملة الموسيقية القصيرة لــ "فنتاي". يقدم لنا أفلاطون صورة عن الفكر تحت إشارة اللقاءات والحالات العنيفة. ففي أحدى

نصوص محاورته "الجمهورية"،يميز أفلاطون بين شيئين في العالم:تلك التي تترك الفكر بلا فاعلية، أو أنها تعطية إنطباعاً ظاهرياً لتلك الفاعلية؛ وتلك التي تقدم لنا ما هو جدير بالتفكير وترغمنا على التفكير به. الأشياء الأولى هي أشياء التعرف؛ فجميع الملكات تمارس فاعليتها على تلك المواد، لكن ضمن تمرين عابر، يجعلنا نقول:"هذا أصبع"، تلك تفاحة، وهناك بيت، الخ... على العكس من ذلك،هناك أشياء ترغمنا على التفكير: ليس تلك المواد التي يمكن التعرف عليها، بل الأشياء التي تمارس علينا عنفاً،الإشارات التي تصادفنا.فهذه هي "مدركات متناقضة أيضاً" يقول أفلاطون.(وسيقول بروست بعده:أحاسيس مشتركة في مكانين، في لحظتين). تمارس الإشارات الحسية علينا عنفاً:فهي تحرك الذاكرة، وتدفع الروح نحو الحركة؛ بيد أن الروح بدورها تحرك الفكر، وتنقل له ما تفرضه الحساسية، وبالتالي، فأنها ترغمه على التفكير بالجوهر، كونه الشيء الوحيد الذي ينبغي التفكير به. بهذا تدخل الملكات ضمن ممارسة ترانسدنتالية،حيث تلتقي كل واحدة منهن، تواجه وتلتحق بحدها الخاص : الحساسية التي تتلمس الإشارة؛ الروح والذاكرة اللتان تقومان بتأويلها؛ والفكر المرغم على التفكير بالجوهر.

لهذا، يمكن لسقراط القول عن حق: أنا حب أكثر من كوني صديق؛ طربيد، إلزام وعنف، أكثر من إرادة طيبة.أن محاورة "المأدبة"،"فيدر" و"فيدون" تشكل الدراسة العظمى للإشارات.لكن شيطان سقراط، التهكم، يكمن في التشهير باللقاءات.فعند سقراط، الفطنة تسبق اللقاءات؛ فهي تستفزها، تثيرها أو تنظمها. أما الدعابة البروستية، فهي من طبيعة أخرى:الفكاهة اليهودية ضد التهكم الاغريقي.لا بد من أن يكون المرء موهوباً حيال الإشارات، وأن ينفتح للقاءها وعنفها. تَقدمُ الفطنة متأخرة دائماً، أنها مفيدة، إذا ما جاءت فيما بعد، ولا نفع منها إلا إذا أتت في الأخير.

لقد رأينا كيف أن هذا الفارق مع الأفلاطونية قد أدى إلى العديد من الخلافات الأخرى.ليس هناك من "لوغوس"، إذ ليس هناك إلا الهيروغلوفيات.أن يفكر المرء، إذاً، هو أن يقوم بالتأويل، أي بالترجمة.الجواهر هي في آن معاً ما يترجم والترجمة بحد ذاتها، الإشارة ومعناها. فالجواهر تلتف داخل الإشارات لكي ترغمنا على التفكير،وتنفتح ضمن المعنى حتى يتم بالضرورة التفكير بها.الهيروغلوفي في كل مكان، وتوءمه المزدوج هو صدفة اللقاءات وضرورة التفكير : "العابر والحتمي".



الجزء الثاني

الماكنة الأدبية

الفصل الأول

إنت لوغوس*

لقد عاش بروست على طريقته التناقض ما بين "أثينا" الإغريقية و"أوروشليم" اليهودية. ففي مجرى البحث، كان قد صفى العديد من الأشياء والشخوص، ذلك لأن تلك الأشياء والشخوص تشكل ظاهرياً خليطاً غير متجانس: المراقبين،الأصدقاء، الفلاسفة، المدردشين، الممثليين على الطريقة الاغريقية، المتطوعين أو المثقفين. بيد أن هؤلاء جميعاً يساهمون في اللوغوس، وهم يمثلون، من وجهات نظر عديدة، شخوصاً لديالكتيك واحد وعام: الديالكتيك بمثابة نقاش ما بين إصدقاء حيث تتم ممارسة جميع الملكات الإرادية وتتشارك تحت واجهة الفطنة، وذلك لخلق روابط ما بين مراقبة الأشياء، إكتشاف القوانين، تشكيل الكلمات، تحليل الأفكار، ومن ثم حياكة النسيج الذي يشد الجزء إلى الكل، والكل إلى الجزء.

مراقبة كل شيء وكأنه الكل، ومن ثم التفكير به وفقاً لقانونه القاضي بتبعية الجزء للكل، الحاضر بفكرته في

كل واحد من أجزائه:ألم يكن ذلك هو "اللوغوس" الشامل، الميل نحو التولتارية التي نجدها بأشكال وصيغ متنوعة في نقاشات الأصدقاء،الحقيقة العقلانية والتحليلية عند الفلاسفة، خطوات العلماء، الفن والأدب المتواطئين، والرمزية التقليدية للكلمات التي يستخدمها الجميع.(١).

يتضمن "اللوغوس" على جانب، مهما بلغت درجة تخفيه، تتدخل عبره الفطنة أولاً، ويسبق فيه الكل البقية، كما يكون فيه القانون حاضراً قبل وجود ما ينطبق عليه ذلك القانون:تلك هي شعوذة الديالكتيك، حيث لا يقوم المرء بأي شيء سوى إعادة اكتشاف ما كان يعرفه بداية ولا يستنتج من الأشياء إلا ما كان هو قد وضعه فيها. (إذ يمكننا التعرف على بقايا "لوغوس" عند "سانت-بيف" ومنهجه المقيت،عندما يطرح أسئلة على أصدقائه حول مؤلف ما لكي يقيم عمله باعتباره ما ينتج عن تربيته العائلية،عن المرحلة أو الوسط الذي يجد نفسه فيه، شريطة أن يعاود ويتعامل مع العمل بدوره بإعتباره كلية تؤثر كردة فعل على ذلك الوسط.

وقد قاده ذلك المنهج للتعامل مع بودلير واستندال مثلما كان يتعامل سقراط مع "آلسبياد" نوعاً ما:أولاد

مهذبين، يطمحون للشهرة. وغونكور، ظل يحتفظ ببعض فضلات ذلك "اللوغوس"، حين كان يتخذ دور المراقب في الحفل الذي أقامه "آل فرديران"، وكيف كان يصف المدعوين المجتمعين "بدردشاتهم الراقية تماماً والممزوجة باللعب الصغيرة". (٢) لقد تم بناء البحث على سلسلة من المتعارضات.فبروست يعارض المراقبة بالحساسية. ويعارض الفلسفة بالفكر. والتأمل بالترجمة.كذلك يعارض الإستخدام المنطقي أو المترابط لجميع ملكاتنا، التي تتقدمها الفطنة في البداية، وتحصر ذلك الإستخدام ضمن حكاية عن "روح كلانية" بإستخدام لامنطقي ولامترابط، يظهر بأننا لا نتمتع أبداً بكل ملكاتنا في آن معاً،وبأن الفطنة تتدخل في النهاية.(٣) وأيضاً: الحب يتعارض مع الصداقة.

وفي محل النقاش، يضع التأويل الصامت. ويُبدل المثلية الإغريقية، بمثلية يهودية، ملعونة.بدلاً من الكلمات،الإسماء.والدلائل المكشوفة، يعارضها بالإشارات الضمنية والمعاني الملفوفة حول نفسها."لقد إقتفيت في مجرى وجودي طريقاً معاكساً لطريق الناس، الذين لا يستخدمون الكتابة الإبجدية إلا بعد أن يكونوا قد تعاملوا مع الحروف بإعتبارها رموزاً متتابعة؛ فأنا لم أبحث

ولسنوات طويلة، عن الحياة والفكر الحقيقيين للأفراد إلا عبر مقولاتهم المباشرة التي يوجهونها لي عن طيب خاطر،وعلى العكس من ذلك، لقد جعلتني أخطائهم لا أعطي أهمية إلا للشهود الذين هم ليسوا تعبيراً عقلانياً وتحليلياً للحقيقة؛ والكلمات نفسها لم تعلمني شيئاً إلا أذا تم تأويلها وكأنها سريان دم في وجه شخص مضطرب، أو لأنه يعاني من صمت مفروض عليه".لا لأن بروست يحل محل المنطق الحقيقي دوافع فزيو-بسيكولوجية. فكينونة الحقيقي هي ما يرغمنا على البحث حيثما يوجد، في ما هو متضمن ومعقد، وليس ضمن صور وأفكار الفطنة الواضحة والمكشوفة. لنفحص ثلاثة شخوص ثانوية من شخوص البحث والذي يتمسك كل واحد منهم،من جوانب معينة بـ"اللوغوس"." سانتلوب"،مثقف يعشق الصداقة؛"نوربواس"، مهووس بالدلالات المكشوفة للدبلوماسية؛ "كوتراد"، الذي يغطي خجله بقناع بارد من الخطب العلمانية السلطوية.

لكن،كل واحد منهم يكشف بطريقته الخاصة عن كساد ذلك "اللوغوس"، والذي لا أهمية له سوى تآلفه مع الإشارات الصامتة، المتشظية والضمنية، المضموة لهذا الجزء أو ذاك من البحث. "فكوتراد" الأمي والأبله، يعثر

على عبقريته في الفحوصات الطبية، أي بتأويل عوارض المرض الغامضة.و"نوربواس" يعرف جيداً بأن تقاليد الدبلوماسية، أو المجتمعية، تحرك وتضع وضع الإشارات تحت المداليل المكشوفة التي يستخدمها. أما "سانت-لوب فهو يشرح بأن فن الحرب لا يعتمد على العلم والتمنطق، ولكن دائماً على نفاذ المرء في الإشارات الجزئية دائماً، إشارات ملتبسة تلفها أسباب متنوعة وحتى إشارات كاذبة لخداع الخصم(٤).

إذ ليس هناك من "لوغوس" للحرب، للسياسة أو الجراحة،ولكن فقط للرموز المألوفة في المواد والجزئيات التي لا يمكن تعميمها، والتي تنتج الفرد الستراتيجي، الدبلوماسي، والطبيب بإعتبارهم أجزاء رديئة التنساق لمؤول إلاهي أكثر قرباً من"مدام تيبس" عنه من الديالكتيكي العارف. يعارض بروست، في كل مكان،عالم الخواص بعالم الإشارات والعوارض،وعالم التفخيم ضد عالم "اللوغوس"،وكذلك عالم الهيروغلوفيا والكتابة المسمارية ضد عالم التعبير التحليلي،وضد الكتابة اللفظية والفكر العقلاني.ما يرفضه بروست هي التيمات الكبرى *. le philos ; Le sophia ; Le dialogue ; le logos ; la phoné عند الإغريق،وفي

كوابيسنا لا أحد "يتمسك بخطابات سيزرون" سوى الفئران. يتعارض عالم الإشارات مع عالم "اللوغوس" من خمس وجهات نظر في آن معاً، وذلك من ناحية شكل الإجزاء التي يقتطعها في العالم، طبيعة القانون الذي تكشف عنه،إستخدام الملكات التي تحثها، نمط الوحدة التي تنتج عنها، وبنية اللغة التي تترجمها وتأولها.

عبر كل وجهات النظر هذه، الإجزاء، القانون، الإستخدام، الوحدة، والأسلوب ينبغي معارضة ومواجهة الإشارة مع "اللوغوس"،التفخيم ضد "اللوغوس".ومع ذلك، لاحظنا ثمة أفلاطونية عند بروست:كل البحث ريادة للتذكرات والجواهر.كذلك نعرف بإن الإستخدام المنفصل للملكات في مراسه اللاإرادي، يعثر على نموذجه عند أفلاطون،عندما يُرهف هذا الأخير حساسية منفتحة على عنف الإشارات، وروح تتذكر تقوم بتأويلها والعثور على معناها، وفكر فطن يكتشف الجوهر. بيد أن فارقاً واضحاً يتدخل بين أفلاطون وبروست.صحيح أن التذكر عند أفلاطون يجد نقطة إنطلاقه ضمن الخواص أو العلاقات الحسية التي يمسك عليها الواحدة في قلب الأخرى، ويتعامل معها عبر صيرورتها، ضمن تنوعها وتعارضها

القلق، وفي إمتزاجها المتبادل (فالمتساوي يغدو غير متساوياً ضمن أعتبارات معينة، الكبير يصبح صغيراً، الثقيل لا ينفصل عن الخفيف...).غير أن ذلك التحول النوعي يمثل حالة الأشياء، حالة العالم الذي يحدد الفكرة بطريقة وأخرى وتبعاً لقواه. والفكرة بمثابة بلوغ التذكر هي الجوهر الثابت، والشيء بذاته يفصل بين التناقضات، مقحماً المقياس المضبوط على كلية الأشياء (المساواة التي هي ليست شيئاً آخر سوى المساواة). لهذا، فالفكرة توضع دائماً في "المقدمة"، فهي دائماً مفترضة، حتى وأن لم يتم إكتشافها إلا فيما بعد. وكذلك فنقطة الإنطلاق لا قيمة لها بدءً إلا بفضل قدرتها على محاكات نقطة الوصول؛ لحد يكون فيه الإستخدام المنفصل للملكات لا يمثل سوى "مقدمة" للديالكتيك الذي سيقضي على جميع تلك الملكات ضمن نفس "اللوغوس" الواحد، تقريباً مثلما يمنع بناء أقواس الدائرة تحويم الدائرة بكاملها. فكما يقول بروست، لكي يختصر كل نقده للدياكتيك، تأتي الفطنة دائماً في المقدمة.وذلك ما لا يجري في تطور البحث: فالتحول النوعي، الإمتزاج المتبادل، و"التعارض القلق" ممهورة في حالة روح، وليس في وضعية الأشياء أو العالم. كذلك فشعاع الشمس عند غروبها، رائحة عطر،

طعم ما، تيار هوائي، أو أي شيء مركب عابر لا أهمية لها إلاّ من "الناحية الذاتية" التي تنفذ من خلالها. ولهذا السبب بالذات يتدخل التذكر: فالنوعية لا تنفصل عن سلسلة من التداعيات الذاتية، والتي لا نتمتع نحن بحرية الإحساس بها في المرة الأولى. صحيح أن الجانب الذاتي لا يحتفظ بالكلمة الأخيرة للبحث: فضعف "سوان" هو الذي أبقاه على مستوى التداعيات وحسب، أسيراً لحالاته الروحية، رابطاً ما بين الجملة الموسيقية القصييرة لــ "فنتاي" وحبه لــ "أوديت"، أو لحفيف أوراق الغابة حيث سمعها للمرة الأولى. أن التداعيات الذاتية، الفردانية، غير موجودة هنا إلا لكي يتم تخطيها نحو الجوهر، و"سوان" نفسه يشعر بأن متعة الفن، "بدلاً من أن تكون فردية خالصة كما هي في الحب"، تحيل إلى "واقع أكثر سمواً".بيد أن الجوهر، من ناحيته،هو ليس الجوهر الثابت، المثالية المرئية، الذي يوحد العالم في كلية ويدخل عليها القياس الواحد. فالجوهر عند بروست، مثلما حاولنا تبيان ذلك، ليس بالشيء المرئي، لكنه نوع من وجهة النظر السامية. وجهة نظر لا يمكن إختزالها، وتعني في آن معاً ولادة وطبيعة العالم الأولية. لهذا يقيم الفن ويعيد دائما إقامة بداية العالم، لكنه أيضاً يقيم عالماً

مختلفاً تماماً عن بقية العوالم،ويغلف ممراً أو أماكن لامادية متميزة عن تلك الأماكن التي عثرنا عليها فيها. لا شك فيه أن هذه الإستيطيقية تقرب بروست من هنري جيمس.غير أن المهم هو أن وجهة النظر تتجاوز الفرد، الجوهر، وحالة الروح: فوجهة النظر تظل أرقى من ذلك الذي يضع نفسه فيها، أو أنها تضمن هوية جميع اولئك الذين يطالونها. فهي ليست فردية،ولكن مبدء للشخصنة. من هنا منبع أصالة التذكر البروستي،فهو ينطلق من حالة للروح، مروراً بسلاسل التداعيات، لكي تصل إلى وجهة نظر إبداعية أو ترانسدنتالية- لكن ليس على طريقة أفلاطون التي تنطلق من وضعية العالم من أجل الوصول إلى موضوعيات مرئية.

لهذا فمشكلة الموضوعية برمتها، وكذلك مشكلة الوحدة، قد تمت زحزحتها بطريقة بمقدور المرء القول بأنها "حداثوية"، وجوهرية بالنسبة للأدب الحداثوي. فالنظام قد انهار، إن كان ذلك على صعيد وضعيات العالم التي كان يفترض بها حماية النظام، أو على صعيد الجواهر أو الأفكار التي كان يفترض بها إلهامه. فالعالم قد تفتت وأصبح عدماً. وذلك بالدقة لأن التذكر يمر من التداعيات الذاتية إلى وجهة النظر الأصيلة، إذ لا يمكن

للموضوعية أن تجد مكاناً لها إلا ضمن العمل الفني: وهي غير قائمة كذلك في المضامين الدلالية بإعتبارها حالات للعالم، ولا في المداليل المثالية كونها جواهر ثابتة، ولكن فقظ في البنية الشكلية الدالة للعمل، أي ضمن الأسلوب. إذ ما عاد الأمر يقتصر على القول: الإبداع هو أن يتذكر المرء- ولكن إعادة التذكر الذاتية هي الإبداع، الذهاب إلى تلك النقطة التي تتقطع فيها سلسلة التداعي، وتقفز خارج الفرد المؤسس،وتجد نفسها متحولةً نحو ولادة عالم مشخصن.كذلك لم يعد الأمر يتعلق بقول المرء،الإبداع هو أن يفكر الواحد- ولكن التفكير هو الإبداع، وقبل كل شيء إبداع فعل التفكير داخل الفكر نفسه.

ففعل التفكير هو أعطاء ما يفكر به. لأن إعادة- التذكر إبداع، وليس إبداع التذكر، بل إبداع المعادل الروحي للذكرى التي ما زالت مادية تماماً، إبداع وجهة النظر الصالحة لجميع التداعيات، والأسلوب الملائم لكل الصور.فالأسلوب هو الذي يضع محل التجربة الطريقة التي يتم الحديث بها عنها أو الصياغة التي تعبر عنها، ويبدل الفرد في العالم بوجهة النظر عن العالم، ويجعل من التذكر إبداعاً منجزاً.

نجد الإشارات في العالم الإغريقي: فالثلاثية الفلاطونية العظمى، "فيدر"، "المائدة"، و"فيدون"،هي بمثابة هذيان، حب وموت.فالعالم الإغريقي لا يعبر عن نفسه بواسطة اللوغوس لوحده، بإعتباره كليةً، لكن أيضاً بالشذرات والمزق كمواد لحكمة، وعبر الرموز المنفصلة نصفياً،وإشارات وحي وهذيان الوسطاء الإلهيين. نحن الروح الإغريقية كانت تحس دائماً بأن الإشارات، اللغة الصامتة للأشياء، هي نظام مبتور، خادع ومتقلب، حطام للوغوس لا بد له من إعادة بنائها، مصالحتها وحكمها بفطنة متقدمة. فالسوداوية التي تظهر على sophiha ومناغمتها بفضلPhilia بفضل ن المنحوتات الإغريقية الجميلة، تعطي إنطباعاً بأن الإغريق كانوا يستشعرون بإن اللوغوس الذي يحرك الحياة في تلك المنحوتات كان على وشك التشظي والتهشم. فعلى إشارات النار التي تعلن عن إنتصار "كليتمنستر"، أي اللغة الكاذبة والجزئية الصالحة للنساء، يرد رئيس الجوقة بلغة أخرى، لغة لوغوس الرسول الجامع للكل في الواحد ضمن المقياس العادل، السعادة والحقيقة (٥). أما في لغة الإشارات، فعلى العكس، ليس ثمة من حقيقة إلا في ما يُصنع من أجل الخداع، وفي متاهات ذلك الذي يخفيه، ضمن

جزئيات كذبة وتعاسة: ليس هناك من حقيقة سوى تلك التي تُفضح، أي تلك التي يقدمها العدو والتي يكشف عنها من جوانب أو على شكل إجزاء.كما يقول سبينوزا عندما يحدد النبوة،والنبي اليهودي المحروم من اللوغوس، المختزل لحدود لغة الإشارات، وحاجته دائماً لإشارة لكي يقنع نفسه بأن إشارة الرب ليست إشارة خادعة. ذلك لأن حتى الله يريد خداعه.عندما يتمتع جزء ما بقيمته بنفسه، وتتحدث شذرة بذاتها،وحينما تتكشف إشارة، فذلك يجري بطريقتين مختلفتين تماماً:أما لأن ذلك الجزء يمكنه التحول إلى تلك الكلية التي خرج منها، وأن يعيد بناء العضوية والمكانة التي ينتمي إليهما، ومن ثم البحث عن الجزء الآخر الذي يتوافق معه- أو على العكس من ذلك، ليس ثمة من جزء آخر يتناظر معه،وليس هناك من كلية يمكنه الدخول فيها،أو وحدة قد تم خلعه منها وبالتالي يمكن إرجاعه لها.الطريقة الأولى هي طريقة الإغريق: تحت هذا الشكل وحده يتحملون "الحكم". فعلى الجزء الأكثر صغراً أن يكون "ميكروكوسم" (العالم الأصغر) لكي يتعرفوا فيه على وسع "المايكروسوم" (العالم الأكبر) الذي ينتمي إليه. فالإشارات تتركب وفقاً لمشابهات وتمفصلات تشكل الكائن الحي الأكبر، كما نرى ذلك في

الأفلاطونية المحدثة وعصر النهضة. إذ يستولي عليهما نظام العالم، وشبكة من المضامين الدالة والمغازي المثالية، التي ما تزال تشهد عن وجود لوغوس في ذات اللحظة التي تقوم بها بتحطيمه.ولا يمكن للمرء ذكر ما قبل-السقراطيين ليجعل منهم يهود أفلاطون؛ ولا يمكنه تمرير الحالة المتشظية التي وضع بها الزمن أعمالهم لصالح غائية بعينها. لكن، على العكس من ذلك، إنه عمل يأخذ من الزمن مادة له، أو بالأحرى ذاتاً له. فذلك العمل يتعلق ويرتبط بشظايا لا يمكن بعد لصقها ببعضها، وبإجزاء ما عاد بإمكانها الدخول في نفس رقعة الموضوع، ولا تنتمي لكلية أولانية، ولا حتى لوحدة مفقودة. قد يكون ذلك هو الزمن: الوجود النهائي لإجزاء ذات أشكال وحجوم مختلفة لا تترك نفسها تنسجم مع بعضها، ولا تتطور على ذات الإيقاع، وبأن نهر أسلوبها لا يجري بنفس السرعة. لقد انهار نظام الكوزموس (الكون)، وتفَتتَ عبر تداعيات ووجهات نظر لا تتواصل فيما بينها. وبدأت لغة الإشارات تتكلم لصالحها بالذات، هي المختزلة إلى حدود التعاسة والكذب؛ إذ ما عادت ترتكز على لوغوس قائم : فقط البنية الشكلية للعمل الفني بمقدورها فهم المادة المتشضية التي تستخدمها، وفهم

مصدرها الخارجي، دون لائحة إستعارية أو تشبيهية. عندما كان بروست يبحث عن أسلافه في التذكر، فهو يذكر بودلير، لكنه يوجه له اللوم لأنه جعل من المنهج إستخداماً "إرادياً" بصورة مبالغ فيها، أي لبحثه عن التشابهات والتمفصلات التي ما زالت إلى حد بعيد أفلاطونية، في عالم ما زال يقطنه اللوغوس. وما كان يحبه بروست، بالمقابل، في جملة شاتوبريان هو أن عطر زهرة دوار الشمس غيرمحمول بـ " نسمة الوطن، ولكن بالرياح الوحشية لأرض-جديدة،لا علاقة لها بالنبتة المنفية، وبلا تعاطف مع التذكر والشهوة الحسية". لنفهم أنه ليس هناك من تذكر أفلاطوني، وذلك بالدقة لأنه ليس ثمة من تعاطف بمثابة اتحاد ضمن الكل، ولكن بأن الرسول نفسه جزء دوار لا يتزواج مع كذبته ولا مع ذلك الذي يرسله. الأمر هكذا دائماً عند بروست، وذلك هو تصوره الجديد تماماً أو الحداثوي عن التذكر: سلسلة تداعي متنافرة لا تتوحد إلا بفضل وجهة نظر إبداعية، تلعب هي بدورها دور الجزء اللامنسجم مع المجموع. لقد تم البحث عبثاً عند بروست على تلك التسطيحات التي تتعامل مع العمل الفني باعتباره وحدة عضوية يحدد فيه كل جزء سلفاً الكل، وحيث يحدد الكل أي جزء

(مفهوم ديالكتيكي عن العمل الفني). فحتى لوحة "فيرمر" لا قيمة لها ككل، بل بفضل ذلك الشق الصغير في حائط أصفر قائم هنا، والذي هو ذاته شظية من عالم آخر أيضاً. وبنفس الطريقة، ينطبق الأمر على جملة "فنتاي" الموسيقية المقتضبة، "العرضية، الإستطرادية"، والتي تقول عنها "أوديت" "لسوان": "ما حاجتك للبقية؟ فهذا هو مقطعنا". وكنيسة "بيلبك"، المخيبة، إذا ما بحث المرء فيها عن "حركة فارسية تقريباً" في مجموعها، تكشف على العكس من ذلك عن جماليتها في جزء من أجزاءها المتنافرة والتي تمثل في الواقع "تنائن صينية". فتنائن مدينة "بيلبك"، وشق جدار "فيرمر"، والجملة المقتضبة، وجهات النظر الغريبة هذه، تقول لنا ما قالته لنا عبارة شاتوبريان : تتحرك بلا "تعاطف"، وهي لا تصنع من العمل الفني وحدة عضوية، ولكنها تعمل بالأحرى كجزء يحدد عملية إكرستالية.إذ سنرى أنه ليس من قبيل المصادفة أن يكون العالم النباتي عند بروست قد أحتل مكان الكلية الحيوانية، إن كان ذلك بالنسبة للفن أو الجنس. فعمل كهذا، قد أتخذ من الزمن موضوعاً له، لا حاجة به لكتابة مآثر حتى: فعبر تعرجات وحلقات الأسلوب "الإنتي-لوغوسي" يقوم بما ينبغي من الدورات

لكي يلتقط الإجزاء النهائية،ويدفع بسرعات متفاوتة الشظايا، تحيل كل واحدة منها إلى مجموع مغاير، أو أنها لا تبعث على أي مجموع مهما كان، أو لا تحيل إلا على مجموع الأسلوب.

ملاحظات المؤلف والمترجم

*Antilogos

يصعب تماماً ترجمة هذه المفردة ليس إلى اللغة العربية وحسب،بل وأيضاً حتى ضمن إستخداماتها الإغريقية والمعاصرة اليوم.مصدر تلك الصعوبة لا يأتي من صيغتها التركيبية من الـــ "أنتي" و"لوغوس"، بل من اللوغوس نفسه، إذا جاز التعبير. فالإبهام الذي يحيط بهذا التعبير إبهام داخلي في رؤوية وطريقة تعامل الإغريق مع الكون.بمعنى آخر،غموض لوغوس،إلى جانب تعددية معانيه الإلسنية،أو دلالاته المتعلقة بالمعنى،غموض أو إلتباس متعمد. ذلك لأنه قوة، وليس مجرد إستدلال أو تفسير لظاهرة طبيعية أو إنثروبولوجية.

كقوة،إذاً،لوغوس هو :العقل، اللغة، الخطاب، الديالكتيك، المنطق، العلة أو المسبب الأول، عند إرسطو مثلاً. والقائمة تطول...

إستخدام"أنتي–لوغوس"عند دولوز،ولربما عند بروست نفسه، يتجوهر، في إعتقادي، في النقطة التالية: لوغوس، إن كان ذلك بمثابة فطنة، ذكاء، منطق، عقل، أو حتى

فلسفة لا يسهم في كشف الحقيقة، في دورانها الأخير، أو متاهاتها وإخفاقات البحث المتوالية عنها إلا في "ما بعد"، وبصورة لا تتعدى صياغتها الخارجية، أي بقاء جهده محصوراً في المستوى الثاني، مقارنة بقوة العمل الفني وتمكنه من إلتقاطها مباشرة، بفضل حدوساته الخالية من التوسطات.نستطيع القول، اذاً، بأن لوغوس دولوز-بروست يقف في صف ممكنات تفسير الإشارة، أو الإشارات بالأحرى،ولكنه يظل عاجزاً عن إدراك الحقيقة التي يتم البحث عنها، إذا لم يسنده حدس أصيل، أو"لاني ألى حد ما، لا تتمتع به أية فاعلية أخرى سوى الفاعلية الفنية.

أ - في كتابه الأول، لم يترك دولوز أية شروحات هامشية تذكر، أو تُلقي ضوءً على مجرى النص نفسه. ما ذكره في ذلك الكتاب هو إسماء كتب بروست التي يستشهد بها والتي لم تترجم، حسب علمي، إلى العربية. لكننا سنقدمها للقارىء كمصادر باللغة الفرنسية،عند نهاية ترجمتنا للكتاب الثاني.أما في هذا الأخير فقد وضع دولوز بعض الشروحات الهامشية وسنقوم بترجمتها، تبعاً للفصول التي وردت بها. سنضع ملاحظات دولوز في الهوامش بين هلالين، مثلما وضعها هو، إما ملاحظات

المترجم القليلة أو المعدومة، فستقتفي نظام الحروف، بدلاً من الأرقام.

(١) لا ينفصل الديالكتيك عن تلك الخصائص الخارجية؛ هكذا يحدده برغسون عبر خاصيتي النقاش بين الأصدقاء، والمغزى التقليدي للمفردات في المدينة، وذلك في كتابه "الفكر والمتحرك"، بريس إينفيرستر دي فرانس، صفحة ٨٦ -٨٨".

(٢) الزمن المُستعاد، المجلد ٣، ص ٧١٣. في توليفة "غونكور" هذه يدفع بروست نقده إلى نقطته القصوى، والتي تشكل تيمات دائمية في "البحث".

(٣) "سادوم وعامورة"، المجلد ٢، ص ٧٥٦،عن الفطنة التي يجب أن تأتي فيما بعد، أنظر "الزمن المستعاد"، المجلد ٣، ص ٨٨٠ – وكل مقدمة "ضد سانت بيف".

(٤) "إلى جانب غيرمونت" ٢، المجلد٢، ص ٢٦٠ "كان السيد "توربواس" قلقاً حيال التحول الذي كانت الإحداث على وشك إتخاذه، فبمعرفته بأن لا كلمة سلام ولا كلمة حرب سيوصلان له المغزى، ولكن كلمة أخرى، مبتذلة،مرعبة أو مكابرة في الظاهر، وبأن

الدبلوماسي، بإعتماده على شفيرته، قد يتمكن من قراءتها مباشرة، والتي سيرد عليها، للمحافظة على هيبة فرنسا، بشفيرة مبتذلة هي بدورها ولكن سيقرأ من تحتها وزير الدولة المعادية كلمة : حرب".

الفصل الثاني

العلب والمزهريات

أن يدعي المرء بأن بروست كانت لديه فكرة ولو غامضة عن وحدة أولية عن البحث، أو أنه عثر عليها في ما بعد، ولكنها كانت تُحرك منذ البداية مجموع عمله، فذلك يعني أنه يقرأه بعين منحرفة، ويطبق عليه المعايير الجاهزة عن الكلية العضوية التي يرفضها بالدقة، ويغض النظر أيضاً عن التصور الجديد تماماً الذي كان بروست يسعى لإبداعه. لكن لا بد من الإنطلاق مما يلي: أن تباين، لا قياسية،وتَفت أجزاء البحث،وكذلك الإنقطاعات، الهفوات، الفجوات،وتقطيعات العمل هو ما يضمن له تنوعه النهائي.على هذا الصعيد،ثمة صياغتان أساسيتان، الأولى تتعلق خصوصاً بعلائق المحتوي-المحتوى، والأخرى،علائق الأجزاء-الكل.

الأولى شكل للتعليب، للتغليف، والتشابك: فالأشياء، الشخوص والإسماء هي بمثابة علب، يسحب منها المرء شيئاً ذو شكل مغاير تماماً لها، من طبيعة أخرى، وله مضمون لا يقاس بها. "عزمت على تذكر خط السطح بالضبط، وظل الحجارة اللذان بدا لي، دون أستطاعتي

فهم ذلك، مليئين، ومهيئين للإنفتاح على بعضهما، وأن تكشف لي عن ذلك الشيء الذي لا تشكل هي فيه سوى غطاء..". فالسيد "جارليس"، تلك "الشخصية المخربشة، الدحلة والمغلقة، التي تشبه علبة قادمة من مدينة أجنبية تثير الشكوك"، تسكن في صوته أعشاش صبايا وأرواح أنثوية محمية. أما الاسماء الشخصية فهي علب نصف مفتوحة تعكس خصائصها على الكائن الذي يحملها: "حينئذ كان اسم "آل غيرمونت" يشبه بالون من تلك البالونات التي يتم حبس الأوكسجين فيها أو غاز آخر"، أو مثل واحدة من تلك "الأنابيب الصغيرة" الذي يسحب منها المرء "اللون" الملائم. ومقارنة بصياغة التغليف هذه، تكمن مهمة الراوي في تفسير، أي نشر، وفتح المحتوى الذي لا يمكن مقارنته بالمحتوي. أما الصيغة الثانية، فهي بالأحرى صيغة التعقيد:المقصود هنا تعايش الأجزاء اللامتناسقة واللاتواصلية فيما بينها، أما لأنها تنتظم بإعتبارها أنصاف منفصلة، أو لأنها تتشكل بإعتبار،ا "جوانب" أو دروب متعاكسة، أو لأنها تبدء بالدوران، والتزوبع مثل عجلة اليانصيب التي تؤدي أحياناً إلى سحب ومزج الحصص الثابتة. تتمركز مهمة الراوي، آنئذ، على الإنتقاء، الإختيار؛ أو أن ذلك هو ما

يقوم به ظاهرياً على الأقل، لأن هناك العديد من القوى المختلفة، المعقدة بحد ذاتها، تشتغله حتى تحدد إرادته-الموهمة، لكي يختار هذا الجزء ضمن المركب المعقد، أو ذلك الجانب القائم في المعارضة القلقة، أو هذه الحصة في دورانات الدياجير.

الشكل الأول تهيمن عليه صورة العلب نصف المفتوحة، أما الثاني فصورة المزهريات المغلقة. قيمة الأولى (المحتوى-المحتوي) تنبع من محتوى لايمكن مقارنته بالشيء الذي يحتويه؛ أما الثانية (الأجزاء-الكل) فقيمتها تأتي من تجاور لاإتصالي. لكن، مما لا شك فيه، تتمازج تلك الصورتين، ويمر كل واحدة منهما في الأخرى.على سبيل المثال، تتمتع "إلبرتين" بالجانبين: من جانب، تضم "إلبرتين" العديد من الشخوص في داخلها، العديد من الفتيات التي قد يمكننا القول بخصوص كل واحدة منهن جرت رؤويتها بفضل آلة بصرية مختلفة لا بد للمرء من اختيارها تبعاً للظروف ولدرجة الرغبة؛ من جانب آخر، تنطوي أو تغلف "إلبرتين" الساحل وأمواجه، وتحتفظ "بكل إنطباعات السلسلة البحرية" والتي ينبغي معرفة نشرها، فتحها ومدها مثلما يفتح ويمد المرء حبلاً ملفوفاً(٥). لكن جميع المقولات الكبرى للبحث لا تخلو

من نوع من التفضيل، من الإنتماء إلى هذه الصورة أو تلك، حتى في طريقة مشاركتها الجانبية في هذه الأشياء التي لا تشكل الصورة الأصلية. لهذا يمكننا تصور كل مقولة كبرى في واحدة من الصورتين،وكأن لها توؤم في الصورة الثانية، وقد يكون تأثر سلفاً بذلك التؤوم الذي هو، في آن معاً، ذات الشيء وشيء آخر مغاير تماماً. وذلك ما يحدث في اللغة: فسماء الأشخاص تتمتع أولاً بقوتها بإعتبارها علبة يمكن للمرء سحب محتواها،وإذا ما أُفرغت بحكم الخيبة، فأنها ستنتظم من جديد مع بعضها وذلك "بإغلاقها" "وضرب جدران" من حول تاريخها العام؛ بيد أن الاسماء العامة تكتسب قيمتها عبر إدخالها على الخطابات أجزاء لا توصيلية للكذبة أو الحقيقة التي يصطفيها المؤول.

أو، من وجهة نظر الملكات: تتمتع الذاكرة اللاإرادية بقدرة فتح العلب،إخراج محتواها المخفي،فيما تقوم الرغبة على الطرف الآخر،أو الحلم بالأحرى،بتحريك المزهريت المغلقة وجعلها تدور،وكذلك الجوانب الحلقية، وتنتقي منها ما يتلائم بشكل أفضل مع هذا العمق من النوم أو ذاك، مع هذا الإقتراب من اليقظة أو ذاك، ووفقاً لدرجة الحب.أو حتى في الحب نفسه:تتشاكل

الرغبة والذاكرة معاً ليولدا اندفاعات الغيرة، لكن واحدةً منهن تنشغل أولاً بمضاعفة شخصيات "البرتين" المقطوعة الإتصال عن بعضها، فيما تقوم الأخرى بقطع "مناطق ذكريات لا يمكن مقارنتها" من "إلبرتين".

لذا يمكننا النظر تجريدياً لكل واحد من تلك الأشكال، من أجل تحديد تنوعه الخاص، على الأقل.في البدء، نتساءل ما هو الحاوي، وفي ماذا يكمن بالدقة المحتوى، ما هي علاقة الواحد بالآخر، ما هو شكل "التفسير"، ما هي المعوقات التي تعترضه بحكم مقاومة الحاوي أو زوغان المحتوى، وبصورة خاصة،ما هي العلاقة بين الاثنين، ما هو شكل "التفسير"،وبصورة خاصة،أين تتدخل اللاقياسية بين الاثنين، هل هي تعارض، فجوات، إفراغ، انقطاع، الخ... في مثال كعكة المادلين، يذكر بروست القطع الصغيرة للورق الياباني التي إذا ما وضعناها في قدح من الماء،تتفتح وتنتشر،أي تفسر نفسها:"بذات الكيفية تظهر الآن كل زهور حديقتنا وكذلك زهور حديقة السيدة "سوان"،وحوريات "الفيفون"، جميع أناس القرية الطيبون ومنازلهم الصغيرة، الكنيسة وكل "كومبري" وما يحيط بها، كل ما أكتسب شكلاً وصلابة قد انبثق، القرية وحدائقها،من طاسة الشاي الذي

احتسيه".بيد أن ذلك ليس صحيحاً إلا على وجه التقريب. فالحاوي الحقيقي هو ليس طاسة الشاي،بل الخاصية الحسية، المذاق.

والمحتوى هو ليس سلسلة التداعيات المرتبطة بذلك المذاق،أي سلسلة الأشياء والأفراد الذي كان بطل الرواية يعرفهم في "كومبري"، لكن "كومبري" بإعتبارها جوهراً، "كومبري" بمثابة وجهة نظر محضة، تتفوق على جميع الجوانب المعاشة من وجهة النظر هذه نفسها، فهي في النهاية قد ظهرت بذاتها وتألقها، ضمن علاقة إنقطاع مع سلسلة التداعيات التي لم تقترب منها إلأ على نصف الطريق(٦).فالمحتوى قد ضاع تماماً،وإن لم يجر إمتلاكه يوماً،بحيث يكون أمر الحصول عليه ثانية بمثابة القيام بخلقه من جديد.وذلك بالدقة لأن الجوهر كوجهة نظر مُشَخصنة يتغلب على كل سلسلة التداعيات الشخصية التي ينقطع عنها، فالجوهر يتمتع بقوة لا تجعلنا نتذكر الأنا التي عايشت تلك السلسلة وحسب، ولكنه يجعل تلك الأنا تعيش ثانية بحد ذاتها،وذلك بإعادة-شخصنتها، لوجود خالص لم تعشه الأنا من قبل أبداً. بهذا المعنى، كل "تفسير" لشيء ما،هو انبعاث جديد للأنا.يشبه المحبوب الخاصية الحسية، فقيمته تتأتى من الشيء الذي

يقوم بتغليفه. فعيناه يمكن أن تظلا مجرد أحجار، وجسده قطعة من اللحم، إن لما يُعبرا عن عالم أو عوالم ممكنة، عن ممرات وأماكن، عن طراز حياتي ينبغي تفسيره،أي فتحه، نشره كالأوراق اليابانية الصغيرة تلك:وذلك ما ينطبق على "الآنسة دي ستيرماريا والبرتانيا" "إلبرتين وبيلبك". فالحب والغيرة محكومين تماماً بفاعلية التفسير هذه.

بل وهناك ما يشبه الحركة المزدوجة يفرض عبرها مشهد بعينه الإلتفاف من حول امرأة، كالمرأة التي تقوم، بدورها، بتوزيع المشاهد والإماكن التي "تنطوي" عليها مُغلقةً داخل جسدها.التعبيرية هي محتوى لكائن.وهنا أيضاً قد نفكر بأنه ليس هناك سوى علاقة تداعيات ما بين الحاوي والمحتوى.ومع ذلك، وإن كانت سلسلة التداعيات ضرورية بدقيق العبارة،فثمة شيء آخر إضافي، يحدده بروست باعتباره وحدة الرغبة التي لا تتجزء بإعطاء المادة شكلاً،وإملاء ذلك الشكل بالمادة(٧).ولكن أيضاً،وهذا ما يُظهر بأن سلسلة التداعيات غير قائمة إلا بإرتباطها بقوة قادرة على قطعها، أنها نوع من اللّي الغريب يسحب المرء نفسه في عالم مجهول يعبر عنه المعشوق،يفرغه من ذاته،

ويمتصه ضمن ذلك العالم الآخر.لحد تُوَلّدُ فيه مسألة كون الفرد مرئياً ذات التأثير الذي يشعر به عندما يسمع المحبوب يلفظ إسمه: تأثير أن يُمسَكَ عليه، عارياً، في فم المعشوق. لقد إنقطع إرتباط المعشوق بالمشهد في ذهن الراوي، إذاً، لصالح وجهة نظر المعشوق عن المشهد، الذي يتم فيه احتواء الراوي نفسه،لكي يُبعَدَ عنه فيما بعد، ويُطرَدَ منه.بيد أن قطع سلسلة التداعيات لا يتم تخطيها، هذه المرة، بظهور جوهر بذاته، لكنه بالأحرى قد تعمق بعملية تفريغ تُسلِمْ الراوي لنفسه. لأن الراوي-المؤول،العاشق والغيور،سيحبس المعشوق، بوضعه خلف الجدران، بأسره لكي "يفسره" بصورة أفضل، أي لتفريغه من كل تلك العوالم التي يحتوي عليها.

"بحبسي لـــ "إلبرتين" كنت قد إرجعت للكون كل أجنحته المُدَغدة... التي كانت قد صنعت جمال العالم. والتي صنعت في الماضي جمال "إلبرتين"... لقد فقدت "إلبرتين" كل ألوانها... وشيئاً فشيئاً فقدت كل جمالها... لقد أصبحت تلك السجينة الرمادية،المتقلصة حد نفسها، وكانت بحاجة لتلك الإختطفات التي جعلتني أتذكر الماضي حتى أُعَيدَ لها ألوانها".الغيرة وحدها ما كان يجعلها تنتفخ-ثانية بالكون،الذي سيقوم تفسير آخر

بإفراغه. ارجاع أو إعادة بناء أنا الراوي ثانية؟ المقصود في النهاية شيءً آخر مغاير تماماً. إذ يتعلق الأمر بتفريغ "إلبرتين" من كل أنا من تلك الأنوات التي عشقت "إلبرتين"،بدفعها إلى حدها الأقصى،وفقاً لقانون موت يتزامن مع قوانين الانبعاث، مثلما يتزامن الزمن الضائع مع الزمن المُستعاد.كذلك فالأنوات لا تبذل جهداً أقل للقضاء على أنواتها، بتكرار-إعداد نهايتها الخاصة، عنه من العيش ثانية ضمن شيء آخر،تكرار-تذكر حياتها.(٩)

تتمتع الإسماء الشخصية نفسها بمحتوى لا ينفصل عن خاصية المقاطع التي تشكلها ولا عن التداعيات التي تدخل فيها. لكن بالدقة، لأننا لا نستطيع إستشفاف العلبة من دون قذف محتواها على الشخص أو المكان الحقيقيين، بالمقابل، ثمة تداعيات إرغامية، مختلفة تماماً، يفرضها إبتذال الشخص أو المكان،تأتي لكي تلوي وتقطع السلسلة الأولى، وتحفر، هذه المرة، فجوةً ما بين الحاوي والمحتوى (١٠).عبر جميع جوانب الشكل الأول هذا من البحث، إذاً، لا يكف عدم تلاؤم المحتوى ولا قياسيته عن الظهور:أما لكونه محتوى مفقود، نعثرعليه ثانية في تألق جوهر يعيد بعث أنا قديمة، أو محتوى مُفرغ، يؤدي إلى

موت الأنا، أو محتوى منفصل، يلقي بنا في خيبة لا يمكن تجنبها؛إذ لا يمكن أبداً صنع عالماً تراتيبياً وموضوعانياً، ولا يمكن حتى لسلاسل التداعيات الذاتية التي تمنحه الحد الأدنى من التماسك أو النظام إلا من الإنقطاع لصالح وجهات النظر الترانسدنتالية، المختلفة والمتداخلة بعنف مع بعضه، قسم منها يعبر عن الزمن الضائع، والأخريات،أما عن الحاضر أو الزمن المُستعاد.

فالإسماء،الكائنات والأشياء محشوة بالمحتوى الذي يجعلها تنفجر؛ إذ لا نشهد على ذلك النوع من التفجير الديناميتي للحاويات التي تتضمن عليه محتوياتها وحسب، ولكن أيضاً إنفجار تلك المحتويات ذاتها التي، حينما تُفتح، تُشرح، تكف عن تكوين شكلاً واحداً متفرداً، ولكن حقائق غير متجانسة وحطامات تظل تناضل بعضها ضد البعض الآخر، أكثر من بحثها عن التصالح. لكن حتى عندما نحصل ثانية على الماضي في الحاضر، فأن تزاج اللحظة الحاضرة والماضوية تبدو وكأنها صراع أكثر من كونها مصالحة بينهما،وما كنا قد حصلنا عليه لا يمثل كلية ولا أبدية، ولكن "شيئاً قليلاً من الزمن الخالص"، أي قطعة منه.إذ لا يمكن جعل أي شيء مسالماً بفضل "الفيليا" (بادئة في اللغة الإغريقية تعني

حب المرء أو ميله نحو شيء ما)*؛ والأمر نفسه بالنسبة للإماكن واللحظات، إذ لا تتزاوج عاطفتان إلا عبر النضال،ومن ثم تشكلان عبره جسماً شاذاً لا يدوم طويلاً.حتى في الحالة الأكثر سمواً للجوهر بإعتباره نقطة فنية، يقوم العالم الذي هو في طور التكون بجعل الأصوات تتنازع وكذلك الأجزاء الشاذة والحدية التي يرتكز عليها."سرعان ما دخل الدافعان بنضال وجه لوجه حيث تم إختفاء أحدهم كليةً، فيما لم يظهر سوى جزء من الآخر ".

ذلك هو دون شك ما يجعلنا على بينة من ذلك التجاذب الخارق للإجزاء اللامتساوقة في البحث، بإيقاعات إنتشار أو سرعة تفسير غير منتظمة:ليس لأنها لا تشكل بمجموعها كلية وحسب، بل لأن أية منها لاتشهد على أنها جزء تم قطعه من كل واحد، مختلف عن أي واحد آخر، ضمن نوع من الحوار ما بين العوالم. غير أن القوة التي تقذفها في العالم، وتشدها بقوة بعضها مع البعض الآخر بالرغم من جوانبها المتنافرة، تجعلنا نتعرف عليها كأجزاء،لكن دون تشكيلها لكل واحد حتى وإن كان مخفياً،ولا انبثاقها عن كليات حتى وإن كانت مفقودة.فبحكم وضعه للأجزاء بعضها داخل البعض

الآخر، يعثر بروست على الوسائل التي تجعلنا نفكر بها جميعاً، لكن دون إحالتها على وحدة تصدر عنها تلك الأجزاء، ولا هي عنها (١١).

أما الشكل الثاني للبحث،أي ذلك المتعلق بالتعقيد وبصورة خاصة علاقة الأجزاء–الكل،فنحن نراه منطبقاً على الكلمات، الكائنات ,الأشياء،أي على الأزمنة والأمكنة:صورة المزهرية المغلقة، التي تشير على تعارض جزء مع مجاورة لا إتصالية،تحل هنا محل العلبة المشقوقة، التي كانت تشيرعلى محتوى لا يقاس بحوايه.وهكذا فإن جانبي البحث "مس كليز" و"غيرمونت" موضوعان الواحد إلى جانب الآخر "لا أحد منهما يعرف الآخر، داخل مزهريات مغلقة ولا تتواصل مع بعضها في أمسيات مختلفة". إذ من المستحيل القيام بذلك الشيء الذي تتحدث عنه جلبرت":"يمكننا الذهاب إلى غيرمونت بمرورنا بمس كليز".حتى الكشف النهائي للزمن المستعاد لا يجعل تلك الأجزاء تتوحد، ولا تتجه نحو نقطة واحدة، لكنه يضاعف من "الإفقيات" اللاإتصالية بذاتها.وبالمثل، يتمتع وجه الكائنات بجانبين متنافرين وكأنهما "دربين متعاكسين ولا يمكنهما الإلتقاء أبداً": كذلك هو الأمر بالنسبة لـــ "راشيل"،من جانب عموميتها ومن جانب

تفردها؛ الجانب السديمي والمعدوم الشكل إذا ما نظر له عن قرب،أو جانب البناء الرائع إذا ما نظر إليه من مسافة معقولة.أو وجه "إلبرتين" الذي يبعث على الثقة من ناحية،وعلى تحريك الشك والغيرة من ناحية ثانية.ومع ذلك، فإن الدربين أوالجانبين ما هما إلا اتجاهات ثابتة. يمكننا تشكيل مجموع معقد،لكننا لن نشكله أبداً حتى ينشرخ بدوره،متوزعاً هذه المرة على ألف مزهرية مغلقة: وذلك ما ينطبق على وجه "إلبرتين"، فعندما يظن المرء بأنه يتلقاه بكامله ليطبع عليه قبلة، يجد نفسه يقفز من هذه النقطة إلى تلك، فما بين شفتيها ووجنتيها هناك "عشرة إلبرتين"داخل مزهريات مغلقة،حتى اللحظة الأخيرة حيث ينحل كل شيء في إقتراب مبالغ به(١٢). وفي كل مزهرية، تقطن وتعيش واحدة من أنواتها، التي تتطلع،ترغب وتتذكر،تسهر أو تنام، تنتحر ومن ثم تعاود الحياة:عبر "تقطع" "تكسير" لـ "إلبرتين" الذي تتناظر معها تعددية الأنوات.فكل خبر جديد،رحيل "إلبرتين" مثلاً،لا بد من أن تستلمه جميع تلك الأنوات المتميزة عن بعضها، التي تقطن كل واحدة منها في قعر جرتها.على صعيد آخر، أليس ذلك هو أيضاً وضع العالم،واقع ثابت تكون من تحته "العوالم" متباعدة عن بعضها كتباعد

المسافة اللانهائية التي تفصل الكواكب، لكل واحد منها إشاراته ومراتبياته التي تجعل "سوان" أو "جارليس" شخوص غير معترف بها أبداً من قبل "فيردران"، إلى أن يحدث ذلك الخليط الكبير الذي يدفع البطل للتخلي عن التمسك بالقوانين الجديدة،وكأنه قد بلغ أيضاً في هذه النقطة عتبة ذلك الإقتراب الذي ينحل فيه كل شيء ويغدو ثانية سديم؟وفي النهاية، تقوم الخطابات أو الكلام، بدورها، بتوزيع ثابت للمفردات، يميز المؤول من تحتها طبقات،عوائل،إنتماءات وعلامات مختلفة تماماً بعضها عن البعض الآخر تشهد على علاقات ذلك الذي يتحدث، على زياراته المتكررة وعوالمه الخفية، وكأن كل مفردة موجودة في حوض ملون بهذه الطريقة أو تلك،يحتفظ بهذا النوع أو ذاك من الأسماك،فيما وراء وحدة "اللغوس" المزعومة: وذلك ما ينطبق على بعض مفردات "إلبرتين" التي لا تشكل عادة جزءً من لغتها الأولية، والتي تقنع البطل من أنها أصبحت أسهل على التواصل من قبل، وذلك لدخولها في طبقة جديدة من العمر أو العلاقات؛ أو ذلك التعبير الكريه "لقد جعل أحدهم يكسر له..." والذي يكشف للراوي عن عالم بذيء. لهذا، فإن الكذبة تنتمي للغة الإشارات،على النقيض من لغة لوغوس-الحقيقة:

طبقاً لصورة لعب الورق اللاإتفاقية، تشكل الكلمات نفسها شظايا لعالم بعينه تتوافق مع أجزاء أخرى من ذات العالم،ولكن ليس مع شظايا أخرى تنتمي لعوالم ثانية توضع بالرغم من ذلك بجوارها(١٣).ثمة هنا في الكلمات، إذاً، ما يشبه الأساس الجغرافي والإلسني تتعلق بسايكولوجية الكاذب.ذلك ما يعنيه بالدقة تعبير المزهريات المغلقة:ليس هناك من كلية إلاّ سكونية وعارية عن كل عمق. "ما نعتقده حبنا،غيرتنا، ليس بالإنفعال المستمر، الذي لا يتجزأ. فهما يتشكلان مما لا نهاية له من حالات الحب المتعاقبة،وغير المختلفة والزائلة،ولكنها تعطينا إنطباعاً بالإستمرارية،ووهم الوحدة،وذلك بحكم تجمعها اللامنقطع". ومع ذلك، ما بين جميع تلك الأجزاء المغلقة، ثمة نظام عبور،لكن لا ينبغي علينا خلطه مع واسطة الإتصال المباشر ولا مع الكليانية.فمثلما يحدث بين جانب "مس كليز" وجانب "غيرمونت"، يكمن العمل برمته في إقامة إفقيات تجعلنا نقفز من هذه الجهة إلى تلك من وجه "إلبرتين"، ومن "إلبرتين" إلى "إلبرتين" ثانية، من عالم إلى آخر، من كلمة إلى ثانية، لكن من دون إرجاع المتعدد للواحد أبداً، ولا تجميع المتعدد في كل، بل التأكيد على ذلك المتعدد

الأصيل تماماً. أي التأكيد عليه دون توحيد كل شظاياه التي لا يمكن اختزالها إلى الكل.فالغيرة هي أفقية التعددية الحبية؛ والسفر، أفقية التعددية المكانية؛ والنعاس، أفقية تعددية اللحظات.فالمزهريات المغلقة تنتظم أحياناً على شكل أجزاء متباعدة،وأحياناً أخرى على إتجاهات متعاكسة، وتارة على شكل حلقات، (كما يحدث في بعض الرحلات أو في النوم).

لكن من المدهش ملاحظة بأنه حتى الحلقة لا تطوق شيئاً، ولا تجعله كلياً، لكنها تقوم بالأحرى باستدارات وتزاحمات، فهي حلقات خارجة عن المركز، تجعل ما هو على اليمين يمر إلى اليسار، إلى جانب ما كان في الوسط.كذلك فأن وحدة جميع مشاهد رحلة القطار لا تتمركز من فوق الحلقة ذاتها،المحتفظة بأجزائها المغلقة، ولا ضمن الشيء الذي يتم تأمل مناظره المُتضاعفة، لكن من فوق أفقية لا نكف عن التجوال فيها، متنقلين من "نافذة ألى أخرى"(١٤).ما دامت أن الرحلة لا تجعل الإماكن تتواصل، ولا توحد بينها، لكنها لا تؤكد إلا على فارقها باعتباره قاسمها المشترك ذاته (يظهر هذا التأكيد المشترك في بعد آخر غير ذلك الفارق الذي تم تأكيده – فيما هو أفقي)(١٥).

أن فاعلية الراوي لم تعد مقتصرة على التفسير، أو نشر المحتوى، ولكن على إنتقاء،اختيار جزءً لاتواصلي، مزهرية مغلقة، مع الأنا الموجود فيها. اختيار فتاة ما من بين مجموعتها،أو هذا الجانب والمحيا الثابت فيها، وكذلك إختيار مفردة معينة مما تقول، أو عذاب بعينة من بين الأشياء التي تجعلنا نعاني منها، لكن لكي نشعر بذلك العذاب، أو نفك رموز تلك الكلمة،وحتى نحب تلك الفتاة، لا بد من اختيار هذه الأنا أو تلك التي نعيد إحيائها بين العديد من الممكنات:تلك هي الفاعلية التي توازي التعقيد(١٦).أن فاعلية الاختيار تلك،في شكلها الأكثر نقاوة،نشعر بحضورها في لحظة اليقظة،عندما يكون النعاس قد جعل كل المزهريات المغلقة تدور،وكذلك جميع الغرف المسدودة،وجميع الأنوات المحبوسة القاطنة في شخصية النائم.ليس هناك غرف النوم المختلفة التي تدور في نظر المؤرقِ الذي يبحث عن مخدر نومه وحسب ("نعاس تجلبه نبتة الداتورة، أو الخشاش الهندي، أنواع متعددة من الأثير...")- ولكن أيضاً كل فرد ينام "يمسك على شكل حلقة تحيطه بخيط الساعات،ونظام الأعوام والعوالم":أن مشكلة التيقظ تكمن في الإنتقال من غرفة النوم هذه، وما يدور فيها، إلى الغرفة الواقعية،

حيث يكون المرء. وفي العثور ثانية على أناه من بين تلك الأنوات التي جاءت في الحلم، والتي كان بإمكانه أن يكون واحداً منها، أو ما كان عليه في السابق. وبعثوره في النهاية على سلسلة التداعيات التي تثبتنا في الواقع وذلك بمغادرتها لنقاط نظر الحلم السامية(١٧).وليس علينا التساؤل من هو الذي يختار.إذ من المؤكد لن تكون الأنا هي التي تختار،ما دام قد تم اختيار المرء هو نفسه، ومادامت هذه الأنا هي التي تتم مفاجئتها بأنها تعيش أو تعاود العيش،وأن تستجيب للنداء، وتنتظر.تحيا من جديد،وأن ترد على النداء،ولكن بعد أن يجري إنتظارها. وهكذا لم يعد المرء هو نفسه عندما يستيقظ "لم نعد أي أحد.كيف حينئذ يمكن للمرء، في بحثه عن فكرته،عن شخصه مثلما يبحث عن مادة مفقودة، أن ينتهي بالعثور على أناه الخاصة وليس على أنا أخرى غيرها بالأحرى؟ لماذا، ما أن يبدء المرء بالتفكير،حتى تتجسد فيه شخصية أخرى غير شخصيته السابقة؟ فنحن لا نرى منْ يملي علينا ذلك الاختيار ولماذا،فمن بين ملايين الكائنات الإنسانية التي كان يمكننا أن نكون على واحدة منها، لا نمسك في النهاية إلا على تلك الشخصية التي كنا عليها في الأمس". في الحقيقة، ثمة من نشاط ما، فعل تأويل

محض، إختيار خالص، لا موضوع ولا ذات عنده، مادام أنه لا يختار لا المؤول ولا الشيء الذي ينبغي تأويله، ولا الإشارة ولا الأنا التي تفك رموزها. ذلك هو "نحن" التأويل: "لكننا لا نقول حتى نحن... فنحن قد يكون دون محتوى".بهذا المعنى، يكون الحلم أكثر عمقاً من الذاكرة، ذلك لأن الذاكرة حتى وإن كانت لاإرادية تظل مرتبطة بالإشارة التي تحثها والأنا التي يتم اختيارها المسبق الذي سيعيد إحيائها، فيما أن الحلم هو تأويل محض يلتف ضمن كل الإشارات ويتطور عبر جميع الملكات. إذ ليس لفعل التأويل من وحدة أخرى غير تلك الأفقية، فهي الألوهية الوحيدة التي لا يشكل فيها أي شيء سوى شظية، لكن "شكله الإلهي" لا يَلمُ ولا يلصقُ تلك الشظايا، بل على العكس من ذلك يدفع بها إلى أعلى،ويجعلها أكثر ضيقاً، مُحَرَماً عليها تشكيل مجموع أو تظل منفصلة. "فذات" البحث لا تتمتع في النهاية بأية أنا، فالـــ "نحن" الخالي من المحتوى هو الذي يقوم بتوزيع كل من "سوان"، الراوي، "جارليس"، يقسمها أو يختارها لكنه لا يجعلها كليانية.

لقد رأينا سابقاً إشارات تتميز عن مادتها الموضوعية، وسلسلة تداعياتها الذاتية،وكذلك الملكة التي تقوم بفك

رموزها،وعلاقتها بالجوهر.لكن، قطعاً، للإشارات نمطين نجدهما في جميع الأنواع:العلب المشقوقة، التي يجب تفسيرها، وتلك المزهريات المغلقة، التي يجب اختيارها. وإذا كانت الشظية من دون كليانية ولا توحيد، فذلك لأن المحتوى يحتفظ بكل قوة اللاقياسية بعلاقته مع المحتوي، وكذلك تحتفظ المزهرية بما يجاورها بكل قوة اللاإتصالية. فاللاقياسية كما اللاإتصالية مسافات، بيد أنها مسافة تضع الواحد في الآخر،أو تجعلها تتجاور كما هي.كذلك فالزمن لا يعني شيئاً آخراً:نظام المسافات اللامكاني هذا، تلك المسافة الخاصة للمجاور ذاته،أو المحتوى نفسه، مسافة بلا فاصل.على هذا الصعيد، يكون الزمن الضائع،الذي يدخل المسافات بين الأشياء المتجاورة، أو الزمن المستَعاد، الذي يُنشأ، على العكس، مجاورة بين الأشياء المتباعدة، يعملان بطريقة تكمل بعضهما، وفقاً لحالة النسيان أو التذكر العاملتان على "التولدات المتشظية، اللاقياسية". ذلك لأن الفارق ما بين الزمن الضائع والزمن المُستعاد ليس قائماً هنا بعد؛ فالأول، بقوة نسيانه، مرضه أوعمره، يؤكد على الأجزاء بإعتبارها منفصلة، فيما يؤكد عليها الثاني بقوة تذكره وانبعاثة من جديد(١٨). وعلى أية حال، حسب صياغة

برغسون، يعني الزمن بأن الكل غير معطى:الكل لا يعطى. وهذا لا يعني بأن الكل "يتشكل" ضمن بعد آخر قد يكون بالدقة بعداً زمنياً، مثلما يفهمه برغسون،أو حتى كما يفهمه الديالكتيكيون على طريقتهم بإعتباره ما يشترك في مسار الكليانية. بل لأن الزمن، ذلك المؤول الأخير، وفعل التأويل النهائي، يتمتع بتلك القوة الغريبة في التأكيد المتزامن على الأجزاء التي لا تشكل كل في المكان، كما لا تحدث تعاقباً في الزمن. الزمن هو بالضبط إفقي جميع المجالات الممكنة، بما فيها المجالات الزمنية.

....

الفصل الثالث

مستويات البحث

في عالم مجزأ هكذا، ليس ثمة من "لوغوس" يلتقط كل الأجزاء، أي ليس ثمة من قانون يربطها بكل، ولا يمكن العثور عليه ولا حتى تشكيله ثانيةً.وبالرغم من ذلك، هناك قانون؛لكن ما تبدل به،هو طبيعته،وظيفته، وعلاقته. أن العالم الإغريقي هو عالم يحتل فيه القانون المرتبة الثانية دائماً: قوة ثانية مقارنة "بلوغوس" الذي يطوق الكل ويحيله على الخير.

أن القانون،أو بالأحرى القوانين،لا تعمل إلا على الأجزاء،بغية مجانستها، تقريبها من بعضها وضمها، ومن ثم إدخال ما هو "أفضل" نسبياً عليها.كذلك لا قيمة للقوانين إلا بالقدر الذي تجعلنا نتعرف به على شيء ما من ذلك الذي يتخطاها،وبالقدر الذي تحدد فيه صيغةً "للأفضل"، أي الجانب الذي يأخذه الخير في "اللوغوس" مقارنة بهذا الجزء أو ذاك، بهذه المنطقة أو تلك،وفي لحظة بعينها.يبدو أن الوعي الحداثوي الضد-لوغوسي قد

جعل القانون يخضع لثورة جذرية. فالبقدر الذي يعمل فيه ضمن عالم من الشظايا اللاكليانية وغير المعمة، يصبح القانون قوة أولى. لهذا لم يعد القانون يحدد ما هو خير؛ لكن الخير هو ما يقوله القانون.وبهذا يكتسب قوة رائعة:لم تعد هناك قوانين تخصيصية مصنوعة بهذه الطريقة أو تلك، ولكن القانون،بلا تحديد إضافي. صحيح أن تلك الوحدة العظيمة فارغة، شكلية، ما دامت لا تقدم لنا مادة متميزة،ولا كلية،ولا خير مرجعي، أو أي لغوس يمكن الرجوع إليه. فبدلاً من ضم تلك الأجزاء لبعضها وخلق مجانسة فيما بينها، يقوم القانون على العكس من ذلك بفصلها، بتطويقها،واضعاً اللاتواصلية في ما هو متجاور،ولاقياسية المحتوى في الحاوي.فهو لا يجعلنا نتعرف على أي شيء،ولا يتيح لنا فرصة معرفته إلا حين يطمغ أجسادنا بطمغته، ويطبق علينا العقوبة بدءً؛ وها نحن أمام ذلك التناقض الفنطازي، فنحن لم نعرف ماذا كان يريد القانون قبل تلقينا العقاب، لهذا لا يمكننا الخضوع للقانون إلا عندما نكون مذنبين،كذلك ليس بمقدورنا الرد عليه إلا عبر شعورنا بالذنب؛ ما دام أنه لا

يطبق إلا على الإجزاء بإعتبارها منفصلة وبفصله لها ثانية، ببتره للجسم، وقلع أعضائه.حرفياً،لا يمكن للقانون الكشف عن نفسه إلا عندما يطبق أقسى عقوباته على جسمنا المعذب.

لقد حظى الوعي الحديث للقانون على صياغته الأكثر حدةً عند كافكا : ففي "جدار الصين" تظهر العلاقة الجذرية ما بين الطبيعة المتشظية للجدار،النوعية المجزأة لطريقة بنائه، والطبيعة المجهولة للقانون، وكذلك تحديده الذي يتطابق مع عقوبة الإحساس بالذنب.من ناحية أخرى،يُظهر القانون عند بروست وجهاً آخر من وجوهه،لأن الإحساس بالذنب هو بالأحرى كالظاهر الذي يخفي واقعاً متشظياً أعمق،عوضاً عن أن يكون هو نفسه ذلك الواقع الأعمق الذي تقودنا إليه تلك الشظايا المنفصلة. فبدلاً من الشعور الكئيب بالقانون، مثلما يظهر عند كافكا، يطرح بروست الشعور الإنفصامي للقانون. ومع ذلك، يبدو من الأوهلة الأولى أن الشعور بالذنب يلعب دوراً كبيراً في عمل بروست،عبر تيمته الجوهرية: المِثلية. فالحب يفترض الإحساس بالذنب عند المعشوق، بالرغم من أن الحب برمته هو جدل يدور من حول تقديم

البراهين،وحكم براءة يُمنح لذلك الذي نعرف بأنه مذنب.الحب إذاً إعلان عن براءة متخيلة مشدودة بين يقينين بالذنب،اليقين الذي يشرط الحب قبلياً ويجعله ممكناً، وذلك الذي يغلق الحب،ويشير على نهايته التجريبية. لهذا،ما كان الراوي ليحب "إلبرتين" لو لم يكن قد إمسك على "قبلي" الشعور بالذنب ذاك،والذي سيوزعه على تجربته برمتها،عبر قناعته بأن "إلبرتين" كانت بريئة بالرغم من كل شيء (تلك القناعة ضرورية تماماً، لأنها تشتغل ككشف):"بالإضافة،ما هو أكثر حتى من إخطائهن أثناء حبنا لهن، هناك أخطائهن قبل معرفتنا بهن، وأول تلك الإخطاء:طبيعتهن. ما يجعل التجارب الحبية مؤلمة على وجه الخصوص، ينتج عن أن هناك شيئاً ما يسبق تلك التجارب، في الواقع، وهو يتمثل بنوع من الخطيئة الأصلية عند المرأة، خطيئة تجعلنا نحبهن...". "ألم تكن معرفتي بكل ما في "إلبرتين" من قبح هي التي جعلتني، وبالرغم من كل نكرانات عقلي، أحبها،... فأن يجذبنا كائن كهذا،ومن ثم نشرع بحبه، ومهما كانت البراءة التي نتذرع بها، هو قيامنا بدءً بقراءة، ضمن نسخة أخرى، لكل خياناته وإخطائه". لذلك يتوقف الحب ما أن ينهي اليقين القبلي بالشعور بالذنب رحلته، عندما يصبح يومياً،

ويتخلص البطل من ذلك المعتقد العادي بإن "إلبرتين" كانت بالرغم من كل شيء بريئة... إذ تبدء فكرة ما " بتشكيل عمق الشعور تدريجياً، لتحل محل فكرة بإن "إلبرتين" كانت بريئة : فكرة أنها مذنبة"، إلى حد لا يظهر فيه التيقن من أخطاء "إلبرتين" إلا حينما يكف الراوي من الإهتمام بتلك الإخطاء، عندما يتوقف عن حبها، وقد تغلب عليه تعب العادة.

من المؤكد إن الشعور بالذنب يظهر بوضوح ضمن السلاسل المثلية.فنحن نتذكر الجدول الذي وضعه بروست للمثلية الذكورية بإعتبارها جنساً ملعوناً، "عنصر يثقل عليه الشؤوم ومكتوب عليه العيش داخل الكذب وأيمانات الزور... أبناء بلا أم... أصدقاء دون صداقات، دون شرف سوى العابر منه،بلا حرية غير الهشة منها إلى يوم إكتشاف الجريمة،ومن دون موقف إلا ذلك الموقف القلق واللامستقر".أن هذه المثلية هي مثلية-إشارة تتناقض مع المثلية الإغريقية، مثلية-لوغوس. بيد أنه يتولد لدى القارىء إحساساً بأن تلك المثلية مستعارة وليست واقعية؛وإذا كان بروست نفسه يتحدث عن إصالة مشروعه،ويعلن عن أنه مرَ بالعديد من "النظريات"، فذلك لأنه لا يكتفي بعزل المثلية الملعونة لوحدها. فكل تيمة

الجنس الملعون أو المذنب تتداخل مع تيمة البراءة، من حول الجنس عند النباتات. إن تعقيد النظرية البروستية كبير لأنه يتعامل مع عدة مستويات. في المستوى الأول، نجد مجموع العلاقات ما بين الجنسين بما فيها من تناقضات وتكرار.

في المستوى الثاني، ينقسم هذا المجموع نفسه على سلسلتين أو اتجاهين،سلسلة "عامورة"، التي تكشف في كل مرة عن السر المتخفي للمرأة المحبوبة، وسلسلة "سادوم"، التي تفضح السر الأكثر تخفياً للعاشق.هنا تهيمن فكرة الخطيئة أو الذنب،لكن بالدقة إذا كان المستوى الثاني هذا ليس بالمستوى الأعمق، فذلك لأنه هو نفسه لا يقل سكونية عن المجموع الذي يفككه: بهذا المعنى، تتم معايشة الشعور بالذنب من جانبها الإجتماعي أكثر من جانبها الإخلاقي أو الداخلي.وبشكل عام، سنلاحظ عند بروست بأن أي مجموع لا يتمتع إلا بقيمة سكونية، وكذلك الجانبان اللامتماثلان أو الاتجاهان الكبيران الذي يتوزع عليهما.على سبيل المثال يشكل "جيش" أو "حشد" جميع أنوات الراوي التي تحب "إلبرتين" مجموعاً من المستوى الأول؛ لكن المجموعتين التحتيتين "للثقة" و"الشك الغيور" هما على مستوى ثان

من الإتجاهات الساكنة، المغطية لتحركات مستوى ثالث، المتكونة من هيجان جزئيات متفردة، لجميع تلك الأنوات التي يتشكل منها الحشد أو الجيش في هـذا الإتجـاه أو ذاك. كذلك لا ينبغي التعامل مع جانـب "مـس كليـز" وجانب "غيرمونت" إلا بإعتبارهما جـانبين سـكونيّين يكونهما حشد من الشخوص الثانوية. وفي النهاية،لا بـد من القول بأن سلسلة "عامورة" وسلسلة "سادوم"، وكذلك إحاسيس الذنب المرافقة لهما، هما أكثر رهافة،دون شك، مقارنة بالغلاظة الظاهرية للحب المثلي، لكنهما ما زالتا تخفيان مستوى أخير، تـشكله الإعـضاء والجزئيـات الثانوية.

ما يهم بروست بدءً في هاتين السلستين من المثلية، وما يجعلهما بالدقة متلازمتين،هو تحقيقهما لنبؤة الإنفصال: "يموت الجنسان كلاً على جانبه".بالإضافة إلى ذلك ستأخذ مجازات العلب أو المزهريات المغلقة كامل معناها، إذا ما إعتبرنا كلا الجنسين حاضراً ومنفصلاً في آن معاً عند ذات الفرد بعينه: متجاورين، لكنهما منعزلين ولا يتواصلان، ضمن ذلك "الهيرمافروديت" الأولي. هنا تأخذ تيمة النباتية معناها، في مقابل تيمة لوغوس- الحي الكبير : ليس "الهيرمافروديت" ملكية لحيوان مفقود، بل

الإنعزال الحالي لكلا الجنسين في النبتة الواحدة: "العضو الذكري منفصلاً بحاجز عن العضو الأنثوي".عند هذه النقطة سوف ينشأ المستوى الثالث:هناك فرد من جنس معطى (لكن ليس ثمة من جنس معطى إلا بحالته العمومية أو السكونية) يحمل معه دائماً الجنس الآخر غير أنه لا يستطيع التواصل معه.فهناك العديد من الشابات الصغيرات المعشعشات في شخصية "جارليس" وسيصبحن جدات شائخات أيضاً.

"عند البعض...لا تكون المرأة منوحدة داخلياً مع الرجل وحسب، بل واضحة بصورة قبيحة،عندما تمسكهم حالة من التشنج الهيستيري،أو الضحك العنيف الذي يجعل ركبهم وأياديهم تتوتر".لقد تحدد المستوى الأول بالمجموع السكوني للحب المثلي.أما المستوى الثاني فيحدده الإتجاهان المثليان اللذان ما زال سكونيين هما أيضاً، حيث يؤخد الفرد وفقاً لهما ومن ثم يحال على أفراد آخرين من الجنس نفسه، مساهماً بسلسلة "سادوم" إن كان من الرجال،أو "عامورة" إذا كانت امرأة (كأوديت، وإلبرتين).لكن المستوى الثالث هو ماوراء- جنسي ("ما نطلق عليه بطريقة سيئة تماماً إسم الشذوذ الجنسي")، يتجاوز الفرد كتجاوزه للمجموع: فهو يشير

عند الفرد على التعايش المزدوج لشظايا من كلا الجنسين،موضوعات جزئية لا تتواصل فيما بينها.

حينئذ، ينطبق عليه ما ينطبق على النبات:يحتاج "الهيرمافروديت" إلى طرف ثالث (حشرة) حتى يتم تخصيب جانبه الأنثوي،أو لكي يغدو جانبه الذكوري قادراً على التخصيب. ثمة هنا إتصال منحرف يحدث في بعد أفقي بين الجنسين المعزولين.أو بالأحرى،وهذا ما هو أكثر تعقيداً، ذلك لأننا سنعثر في هذه الخطة الجديدة على الفارق ما بين المستوى الثاني والثالث.

ففي الواقع، يحدث أحياناً أن يبحث فرداً قد تم تحديده عموماً بإعتباره ذكراً، بغية تخصيب جانبه الأنثوي الذي لا يمكنه هو أن يتواصل معه،عن فرد آخر تم تحديده عموماً بإعتباره ينتمي لنفس جنس الفرد الأول (والشيء ذاته فيما يتعلق بالمرأة وجانبها الرجولي).لكن، في حالة أكثر عمقاً، يقوم الفرد المحدد عموماً كذكر بتخصيب جانبه الأنثوي بمواد هي ذاتها جزئية يمكن العثور عليها عند أمرأة ورجل آخر.هنا يكمن،بالنسبة لبروست،عمق الماوراء-جنسية:ليست مثلية كلية ونوعية حيث يرجع الرجال لرجال آخرين والنساء لنساء أخريات ضمن

إنفصال السلسلتين،ولكن مثلية موضعية ولانوعية حيث يبحث الرجل عند المرأة عن جانبها الرجولي، والمرأة عما هو أنثوي في الرجل. كل ذلك ضمن تجاور منفصل للجنسين بإعتبارهما مواد جزئية(١٨). من هنا مصدر الغموض الظاهري لذلك النص، الذي يطرح فيه بروست مثلية كلية ونوعية في مقابل مثلية موضعية ولانوعية:"لا يعبأ البعض، سيما أولئك الدين كانوا في طفولتهم أكثر خجلاً،بنوع مادة اللذة التي يحصلون عليها، إذا ما كانوا قادرين على إرجاعها إلى وجه ذكوري.أما بالنسبة للبعض الآخر، سيما اولئك الذين يتمتعون بحس أكثر عنفاً، فهم يعطون للذتهم المادية موضعيات صارمة.

هؤلاء قد يصدمون بإعترافاتهم متوسطي الناس. إذ قد لايعيشون مباشرة تحت طالع كوكب الزحل، فالنساء غير مقصيات كليةً عن عوالمهم كما هو الأمر بالنسبة للنوع الأول.بيد أن الصنف الثاني ذاك يبحث عن تلك النسوة اللواتي يحببن النساء الأخريات،إذ يمكنهن الحصول لهم على فتى، وبالتالي يضاعفن من لذتهم لوجودهم معه؛ الأكثر من ذلك، أنهم يستطيعون الحصول منهن، بذات الطريقة، على اللذة التي يحصلون عليها مع الرجل...".إذا ما فهمنا معنى تلك الجنسية-الأفقية

بإعتبارها المستوى الأخير للنظرية البروستية،وعلاقتها بعملية الفصل،آنذاك لا يغدو المجاز النباتي لوحده واضحاً،بل سيكون من الفظاظة تماماً التساؤل عن درجة "التنضيد" الذي كان على بروست إستخدامه، لكي يحول "ألبير" إلى "إلبرتين"؛ كذلك سيكون أكثر فظاظةً تقديم ما يفترضه المرء من وجود بعض العلاقات الحبية لبروست بالنساء وكأنه كشفاً.وهذا ما يجعلنا نقول بأن الحياة لا تحمل حقاً أي شيء للعمل الفني أو للنظرية، ذلك لأن العمل الفني أو النظرية يرتبطان سرياً بالحياة بصورة أعمق من كل أنواع السير الذاتية.

إذ يكفينا إقتفاء ما يقوله بروست بعرضه العظيم لمسألة "سادوم" و"عامورة":أن الجنسية-الأفقية،أي المثلية الموضعية واللانوعية،المرتكزة على العزل المتجاور للجنسين-الإعضاء أو للمواد الجزئية،التي نعثر عليها في ظل المثلية العامة والنوعية،القائمة على إستقلالية الجنسين-الأشخاص أو سلاسل المجموع. الغيرة هي الهذيان الخاص للإشارات.وعند بروست، سنعثر على تأكيد الرابطة الجذرية بين الغيرة والمثلية، بالرغم من أنه يقدم لها تأويلاً جديداً تماماً. فكلما إنطوى المعشوق على تعديدية عوالم (الآنسة "ستير ماريا" و"البرتانيا"

"إلبرتين" أو "بيلبك")، كلما تعلق الأمر بتفسير، بنشر تلك العوالم. لكن بالدقة لأن أهمية هذه العوالم لا تنبع إلا من وجهة النظر التي يحملها العاشق عنها،ومن ثم تحدد الطريقة التي تغلفه بها، لذا لا يمكن أن يؤخذ المحبوب كليةً ضمنها، من دون أن يتم إقصائه عنها حالاً، مادام أن إنتمائه لها لا يجري إلا بإعتبارها شيئاً منظوراً له، ومن ثم شيئاً مرئياً بالكاد، لم تتم ملاحظته، ومقصياً عن نقطة النظر العالية التي يتم الإنتقاء إنطلاقاً منها.أن نظرة الكائن المعشوق لا تَضَمُنيّ للمشهد وما يحيطني إلا إذا ما طردتني من نقطة النظر الغامضة تلك والتي ينتظم فيها المشهد والعالم المحيط عند الكائن المعشوق: "إذا ما كانت قد رأتني، ما الذي كنتُ سأمثله بالنسبة لها؟ من صميم أي عالم كانت ستميزني؟كانت تصعب عليَ الإجابة، صعوبة تشبه تلك التي يلتقي بها المرء عندما يرى أشياءً بعيدة وخاصةً، بفضل تلسكوب،من كوكب مجاور.

فمن العسير عليه الإستنتاج إذا ما كانت هناك حيوات إنسانية تقطنها، ويمكن لسكانها رؤيتنا، وما هي الأفكار التي كان يمكن لهذه النظرة أن تولده فيهم". وبذات الطريقة،فإن التفضيلات أو الملامسات التي يحظني بها

المحبوب لا تلامسني إلا إذا ما رسمت معها صورة عن تلك العوالم الممكنة التي كان، أو يجري الآن أو سيتم فيها مستقبلاً تفضيل آخرين عليَ. لهذا ما عادت الغيرة، في المقام الثاني، مجرد تفسير للعوالم الممكنة التي ينطوي عليها المعشوق (حيث يمكن رؤوية وإختيار أفراد آخرين، مثلي)، لكنها إكتشاف عالم غريب تمثله وجهة نظر المعشوق نفسه،ومتنامية ضمن سلسلته المثلية.هنا لا يكون المعشوق في علاقة مع أمثاله، ولكن مع آخرين يختلفون عني،منابع لذة تظل مجهولة وغامضة بالنسبية لي:"لقد كانت أرضية مجهولة ومرعبة سحبتني نحوها،طبقة جديدة من العذابات اللامتوقعة قد إنفتحت أمامي".

وفي النهاية،على المستوى الثالث، تكشف الغيرة الجنسية-الأفقية للمعشوق،كل ما يتخفى إلى جانب جنسه الظاهر والمحدد عموماً،أنواع الجنس الأخرى المتجاورة، المعزولة واللامتواصلة مع بعضها،بما فيها تلك الحشرات الغريبة المحملة بمهمة التوصيل ما بين الجانبين. باختصار إن اكتشاف المواد الجزئية أكثر قسوة من إكتشاف الأشخاص المنافسين. ثمة من منطق للغيرة يتمثل بالعلب المشقوقة والمزهريات المغلقة.يرتكز منطق

الغيرة على ما يلي: سجن، حبس المعشوق. ذلك هو القانون الذي يقدمه "سوان" في نهاية حبه لـــ "إوديت"، وهو ذاته الذي يتمسك به البطل سلفاً في حبه لأمه، قبل أن يتمتع بقوة تطبيقه، والذي سيطبقه في الأخير في حبه لـــ "إلبرتين". تلك هي التسلسلية الخفية للبحث، آسرى الدياجير. فأسر المعشوق هو أولاً تفريغة من كل العوالم الممكنة التي ينطوي عليها، تفسير وفك رموز تلك العوالم؛ لكنه أيضاً تحويلها نحونقطة التطور، ونحو الثنية التي تحمل علامة إنتماء تلك العوالم إلى المعشوق. ومن ثم، قطع السلسلة المثلية التي تشكل العالم المجهول للمعشوق، وكذلك إكتشاف المثلية بإعتبارها خطيئة المعشوق الأولية، التي نعاقبه بسببها أو نأسره. وفي النهاية، إن الأسر هو منع الجوانب المتجاورة، الأعضاء الجنسية والمواد الجزئية، من التواصل عبر البعد الأفقي المقطون بالحشرة (المادة الثالثة)، أي إنغلاق كل واحد على نفسه وتحريم المبادلات الملعونة؛ لكن ذلك يعني أيضاً وضعها الواحدة إلى جانب الأخرى، وتركها تبدع نظام تواصلها الخاص الذي يفوق دائماً توقعاتنا، وبالتالي فهي تصنع مصادفات خارقة وتبعد شكوكنا(سرية الإشارات). هناك علاقة مدهشة ما بين الآسر الناتج عن

الغيرة، هوى التلصلص وفعل التدنيس:الأسر، التلصلص، والتدنيس، ذلك هو الثالوث البروستي. لأن حبس أحدهم هو بالدقة وضع المرء لنفسه في موقع ينظر منه دون أن يكون مرئياً، أي دون عرض نفسه لخطر وجهة نظر الآخر الذي كان قد طردنا من عالمه مثلما كان قد ضمنا إليه. وهذا ما حدث عند رؤوية البطل لـــ"إلبرتين" نائمةً.فالنظر هو اختزال الآخر إلى مصاف تلك الجوانب المتجاورة اللامتواصلة التي يتشكل منها، وإنتظار أنواع الإتصال الأفقية للتواصل الذي ستعثر الإنصاف المعزولة على أداة اقامته. كذلك يتجاوز النظر حده عبر اغواء الدعوة للتطلع، تقديم ما يمكن النظر إليه، حتى وإن كان ذلك رمزياً.فالتطلع هو فرض لصقوية مشهد غريب، مبتذل وقبيح على أحدهم. ولن تُفرض عليه رؤوية العلب المشقوقة والمزهريات المغلقة والمتجاورة،المواد الجزئية التي يلوح فيها مخططاً لتزواج مناقض للطبيعة وحسب، بل وأيضاً التعامل معه وكأنه هو نفسه واحدة من تلك المواد، واحداً من تلك الجوانب المتجاورة والتي عليها التواصل أفقياً. من هنا مصدر تيمة التدنيس عند بروست. فالآنسة "فنتاي" تضع صورة والدها بجوار اللعابها الجنسية. والراوي يضع إثاث لعائلته في نزل

للمتعة. وهو يدع "إلبرتين" تقبله إلى جوار غرفة أمه، كما كان بمقدوره اختزال أمه لمصاف المادة الجزئية (لسان) يجاور جسد "إلبرتين".أو عندما يحلم، فهو يضع والديه في أقفاص وكأنهما جرذيين مجرحين، ومسلمين لحركات أفقية تخترقهم وتجعلهما يتقافزان.أن التدنيس هو، إينما كان، جعل الأم (أو الأب) تقوم بوظيفة تشبه وظيفة المادة الجزئية،أي فصلها، جعلها تَطّلع على مشهد مجاور،وحتى دفعها على التحرك ضمن ذلك المشهد الذي ما عاد بإمكانها إيقافه ولا إخراج نفسها منه، جعلها تتجاور معه(١٩).

يحدد فرويد نوعين من القلق الأساسيين المرتبطين بالقانون: تؤدي العدوانية ضد المعشوق، من جانب،إلى التهديد بخسارة الحب، ومن الجانب الآخر، إلى شعور بالذنب ضد الذات. يمنح الشكل الثاني للقانون شعوراً كئيباً، غير أن الشكل الأول هو شعور إنفصامي للقانون. لكن،عند بروست، تبقى تيمة الشعور بالذنب شيئاً سطحياً، إجتماعياً أكثر من كونه أخلاقياً، يُقذف به على الأشخاص في الخارج بدلاً من إستبطانه في داخل الراوي،ويُوزع على السلاسل السكونية.بالمقابل،أن فقدان الحب يحدد حقاً مصير القانون:أن يحب المرء دون أن

يُحب، ما دام الحب ينطوي على القبض على عوالم المعشوق الممكنة، التي تطردني منها بالقدر الذي تضمني فيه إليها، والتي تتبلور في عالم المثلية الغريب– لكنه يعني أيضاً التوقف عن الحب،ما دام أن إفراغ العوالم، أو تفسير المحبوب يؤدي إلى موت الأنا التي تحب. "على المرء أن يكون قاسياً وماكراً مع ذلك الذي يحب"،ما دام عليه سجنه، ورؤيته عندما لا يكون بإمكانه هو رؤية المرء،ومن ثم دفعه على رؤية المشاهد المفصولة التي يكون هو ذاته مسرحها المخزي،أو أنه يشك لفيها،ببساطة،المشاهد المرعوب.فالأسر، التلصلص، والتدنيس تختصر كل قانون الحب.وهذا يعني أن القانون عموماً، في عالم محروم من اللوغوس،يتحكم بالأجزاء الفاقدة للكل والتي رأينا طبيعتها المشققة أو المغلقة.

فهو عوضاً عن أن يقوم بتوحيدها والتقريب فيما بينها في عالم واحد، يقيس الفاصل بينها، البعد، المسافة، والعازل،ولا يحدث سوى إتصالات إعتباطية بين مزهريات لاتواصلية، ويقيم وحدات أفقية بين العلب التي ترفض أية كلانية، يُقحم بالقوة شظية من عالم ما في عالم آخر،ويقذف بالعوالم وبوجهات النظر في فراغ المسافات اللانهائي.لهذا يظهر القانون، من مستواه الأكثر

بساطة، الإجتماعي أو الطبيعي، أقرب إلى التلسكوب منه إلى الميكروسكوب. يحدث، دون شك، لبروست إستعارة تعبير الصغير إلى ما لانهاية:فوجه "إلبرتين" أو بالأحرى وجوهها "يختلف" بإنحراف خطوطه اللامتناهية"، وكذلك فإن وجوه فتيات المجموعة تختلف "بفروقات لامتناهية في خطوطها الصغيرة".

لكن، حتى هنا،لا تكتسب الإنحرافات الصغيرة للخطوط قيمتها إلا بإعتبارها حاملة للألوان التي تنفصل وتتباعد عن بعضها، محورةً بهذا الإبعاد.أن أداة البحث هي التلسكوب وليس الميكروسكوب، ذلك لأن المسافات اللامتناهية تسند دائماً الإنجذابات الضئيلة للغاية، ولأن تيمة التلسكوب تجمع بين الأشكال البروستية الثلاثة لما تتم رؤويته عن بعد، وإصطدام العوالم وإنكفاء الأجزاء بعضها في البعض الآخر."منذ قليل تمكنت من عرض ثلاث تخطيطات.لم يفهم منها أي شخص شيئاً.حتى اولئك الذين كانوا يميلون لتصديق رؤويتي للحقائق لدرجة كنت أود نقشها داخل الزمن قاموا بمباركتي لإكتشافها بواسطة "الميكروسكوب"، فيما كنت قد أستخدمت، على العكس من ذلك، تلسكوب بغية رؤوية أشياء، متناهية الصغر، لأنها كانت موضوعة في الواقع على بعد شديد منا،

ويشكل كل واحد منها عالماً.فحيثما كنت أبحث عن القوانين العظمى، كانوا يطلقون عليَ تسمية الباحث في التفاصيل". لقد كانت صالة المطعم تحتوي على عدد من النجوم يوازي عدد المناضد التي كان يدور من حولها الخدم؛ ومجموعة الفتيات كانت تقوم بحركات لانظامية يصعب ظاهرياً إستنباط قوانينها إلا إذا ما قام المرء بمراقبات صبورة، "بعلم فلك مشبوب"؛ كذلك فإن العالم المغلف داخل "إلبرتين" يتمتع بمواصفات ما يظهر لنا في كوكب بفضل "التلسكوب". وإذا ما كان الوجع شمساً، فذلك لأن إشعته تخترق المسافات بقفزة واحدة من دون إلغائها. وذلك هو ما رأيناه فيما يتعلق بالتجاور، وإنعزال الأشياء المتجاورة:فالجيرة لا تختزل المسافة إلى مصاف الضآلة، لكنها تؤكد، تسحب مسافة من دون فاصل يتطابق دوماً مع القانون الفلكي، التلسكوبي دائماً، والذي يحرك الشظايا المتنافرة للعالم.

المكائن الثلاث

لكن التلسكوب يعمل.تلسكوب سيكاولوجي من أجل "فلاكة مشبوبة"،فالبحث ليس محض إداة يستخدمها بروست في اللحظة التي يصنعها.أنها إداة من أجل الآخرين، وعلى الآخرين تعلم إستخدامها:"لن يكونوا ربما قرائي، ولكن قراء لأنفسهم، فكتابي ليس إلاّ نوعاً من العوينات المُكبرةِ كتلك التي كان يعرضها العويناتي على زبون في "كومبري"، كتابي،هو ما قدمت بفضله وسيلة لهم لقراءة ما فيهم. إلى حد لا إطالبهم بتقدّيم مديحهم أو ذمهم لي، ولكن ليقولوا لي إذا كان ذلك يفيدهم وحسب، إذا ما كانت الكلمات التي يقرأونها في أنفسهم هي الكلمات التي كتبتها (الإختلافات الممكنة على هذا الصعيد لا ينبغي تفسيرها دائمً بأني قد أكون أخطأت، لكن أحياناً قد لا تكون عيون القارىء من تلك التي يلائمها كتابي من أجل قراءته لنفسه" (١٩). البحث ليس مجرد إداة، بل ماكنة أيضاً. إن العمل الفني الحداثوي هو كل ما يشاء المرء، هذا الشيء أو ذاك، أو حتى شيء

آخر غيرهما، بل وأن خاصيته بالذات هي أن يكون كل ذلك، وإمتلاكه لكل تحديد يعطى له، مادام أنه يعمل: العمل الفني الحداثوي ماكنةً،ويشتغل تحت هذا الإسم. يقول مالكولم لوري بصورة رائعة عن عمله:"يمكن التعامل معه بإعتباره سمفونية معينةً، أو أوبرا حتى، أو أوبرا غربية كذلك؛ أنه من الجاز، من الشعرية، إغنية، تراجيديا، كوميديا، فكاهة، الخ...أنه نبوءة، تحذير سياسي، كتابة مرموزة، فيلم مجنون و"مان-ثيكل فاريز". يمكننا أيضاً التعامل معه كونه ماكنةً؛ وستتحرك، لتكونوا على ثقة، لأنني قمت بتجربتها(٢٠).لا يبغي بروست قول شيئاً آخر عندما يقدم لنا النصيحة لا لقراءة عمله، ولكن لنستخدمه من أجل قراءة أنفسنا.ليس ثمة من سونات أو سباعية للبحث، البحث نفسه سوناتا، وسباعية، وحتى أوبرا غنائية؛ وهو أيضاً، كما يضيف بروست، كتدرائية، أو فستان. نبؤة عن الجنسين، وتحذير سياسي يأتينا من عمق قضية دريفوس وحرب عام ١٤، كتابة مرموزة تضع شفيرة وتزيلها لكل لغاتنا الإجتماعية، الدبلوماسية، الستراتيجية، الشهوانية، الأستيطيقية، فيلم كاوبوي أو فيلم مختل عن "السجينة"،و"مان-ثيكل-فاريز"، موجز مجتمعي،بحث ميتافيزيقي، هذيان إشارات

وغيرة، تمرين لإعادة نصاب الملكات. كل ما يبتغيه المرء شرط أن يقوم بتحريك المجموع،"وهذا يمشي، لتكونوا على ثقة من ذلك".فحيال اللوغوس،كعضو ومنهج يقتضي الكشف عن معنى الكلية التي ينتمي إليها، كذلك فإن "أنتي-لوغوس" ماكنة أو مجموعة آليّات لا يعتمد معناها (أي معنى يعطيه لها المرء) ألاّ على الحركية،حركية قطع الغيار.

ليس هناك من مشكلة للعمل الفني تتعلق بالمعنى،بل بمشكلة أستخدامه.لماذا ماكنة؟ذلك لأنه إذا ما فُهم العمل الفني هكذا سيكون جوهرياً مُنتجاً،منتجاً لبضعة حقائقً.لا أحد أكثر من بروست كان قد توقف عن النقطة التالية:بأن الحقيقة تُنتج،وبأنها قد أُنتجت بنظم الآليات التي تتحرك فينا، المُستخلصة إنطلاقاً من إنطباعاتنا، المحفورة في حياتنا،والتي يتم وضعها في عمل فني.لهذا يرفض بروست بقوة حالة الحقيقة التي لا تُنتج،التي يُعثر عليها أو تتم فبركتها وحسب،ويرفض أيضاً بذات القوة حالة الفكر الذي يَفتَرِضُ نفسه أولاً،بوضعه للفطنة في المقدمة،وبضمه لكل ملكاته في إستعمال إرادي يتناظر مع الإكتشاف أو الخلق (لوغوس)."ليس للأفكار التي تشكلها الفطنة سوى حقيقة منطقية،حقيقة ممــنة،فأصطفاء

تلك الأفكار إعتباطي.الكتاب ذو الحروف المجازية،التي لم نرسمها نحن،هو كتابنا الوحيد.لا لأن الأفكار التي نشكلها غير دقيقة منطقياً، لكننا لا ندري إذا ما كانت حقيقية".كذلك لا تتفوق المُخيلة الإبداعية على الفطنة المُكتشفة أو المُراقبة(٢١).لقد رأينا كيف كان بروست قد جدد التعادل الأفلاطوني ما بين أبداع-تذكر.لكن لأن ذلك التذكر وهذا الإبداع ما هما سوى وجهين للإنتاج الواحد-لذا"فالتأويل"،"فك الرموز"،"الترجمة" هي ما يشكل سيرورة الإنتاج نفسه.ولأن العمل الفني إنتاج،لذلك لا مشكلة لدية تتعلق بالمعنى، ولكن بألإستخدام. كذلك ينبغي أنتاج فعل التفكير داخل الفكر ذاته. كل إنتاج ينطلق من إنطباع،لأنه الوحيد الذي يجمع في نفسه صدفة اللقاء وضرورة التأثير،عنف يجعلنا نعاني منه.ينطلق أي إنتاج،إذن،من إشارة،ويتضمن على عمق والتباس اللاإرادي."يمكن للمخيلة، للفكر أن تكونا ماكنتان رائعتان بحد ذاتهما،لكن بإمكانهما كذلك أن تظلا عاطلتين؛ حينئذ يدفعهما العذاب نحو التحرك"(٢٢).

آنئذ،مثلما رأينا ذلك، تقوم الإشارة وفقاً لطبيعتها بهز هذه الملكة أو تلك،لكنها لا تقوم أبداً بهزها جميعاً في آن معاً،ومن ثم تقوم بدفع تلك الملكة إلى حدودها القصوى

اللاإرادية والمنفصلة التي تنتج عبرها المعنى.كان تنظيم معين للإشارات قد كشف لنا عن نوعية الملكات التي تدخل في كل حالة،وطراز المعنى الذي تنتجه (خاصة القوانين العامة أو الجواهر المتفردة).على أية حال، الملكة المُصطفاة تحت ارغام الإشارة هي ما يُشيد التأويل،والتأويل ما ينتج المعنى، القانون أو الجوهر وفقاً لكل حالة،ما يتم إنتاجه دائماً.ذلك لأن المعنى (الحقيقة) لا يكمن أبداً لا في الإنطباع ولا حتى في التذكر،لكنه يمتزج مع "المُعادل الروحي" للتذكر أو الإنطباع الذي تنتجه ماكنة التأويل اللاإرادية(٢٣).إن فكرة المُعادل الروحي هذه هي من يؤسس علاقة جديدة مع ما يتذكره المرء وما يقوم بخلقه،وهي منْ يؤسسها ضمن سيرورة إنتاج بمثابة عمل فني.أن "البحث" هو بالتأكيد إنتاج للحقيقة االتي نبحث عنها.بل وأيضاً ليس هناك من حقيقة، بل نظم حقيقة بإعتبارها نظم إنتاج.ولا يكفي كذلك القول هناك حقائق زمن مُستعاد وحقائق زمن ضائع.ذلك لأن التركيب النهائي لا يميز بين نظامين للحقيقة وحسب، بل ثلاثة.

صحيح أن أولها يبدو متعلقاً بنظام الزمن المستعاد،لأنه ينطوي على جميع حالات التذكر الطبيعية والجواهر

الإستيطيقية؛وبأن الثاني والثالث يمتزجان مع الزمن الضائع، وينتجان حقائق ثانوية فقط يُطلق عليها تارة تسمية حقائق "تُرصع" وأحياناً "تُفصص" أو"تُرسخ" حقائق النظام الأول.ومع ذلك فتحديد مواد وحركة النص ترغمنا على التميّز ما بين ثلاثة أنظمة.يتحدّد النظام الأول بالتذكرات والجواهر،أي بما هو أكثر فرادةً،وبالزمن المستعاد الذي يتناظر معها،وبالشروط وفاعلي ذلك الإنتاج (إشارات طبيعية وفنية).لا يتعلق النظام الثاني بالفن والعمل الفني بصورة أقل عن سابقه؛ لكنه يوحد في داخله ما بين اللذائذ والعذابات التي لا تجد إمتلائتها في ذاتها والتي تُحيل على شيء آخر،مع أن ذلك الشيء الآخر ونتيجته يظلان غير محسوسين،كإشارات مجتمعية أو حبية، بإختصار كل ما يخضع للقوانين العامة ويتدخل في إنتاج الزمن الضائع (لأن الزمن الضائع،نفسه، هو أمر يتعلق بالإنتاج).

وفي النهاية،هناك النظام الثالث المُرتبط هو أيضاً بالفن، ولكن الذي يتم تحديده بإعتباره تحور شامل،الموت وفكرة الموت،إنتاج الكارثة (إشارة على الشيخوخة،على المرض،على الموت).أمّا فيما يخص حركة النص،فلا تقدم أبداً حقائق النظام الثاني بذات الطريقة بغية أخذ

مكان أو "ترصيع" حقائق النظام الأول،وذلك بمنحها نوعاً من التناظر،برهان مناقض في ميدان إنتاج آخر،وبأن حقائق النظام الثالث تأتي لكي "تُفصص" و"تُرسخ" بالتأكيد من حقائق النظام الأول،ولكن بمعاكستها "بإعتراض" حقيقي سيكون من الواجب "تخطيه" ما بين نظامي الإنتاج هذين (٢٤).

تكمن المشكلة برمتها في طبيعة هذه الأنظمة الثلاثة. فإذا لم نقتف نظام التقديم للزمن المُستعاد،الذي يعطي بالضرورة الأولوية لوجهة نظر العرض النهائية،فعلينا التعامل مع العذابات والملذات غير الممتلئة بإعتبارها هي النظام الأول،غير المحدد الغائية،والخاضع لقوانين عامة.غير أن بروست يجمع هنا،بغرابة،ما بين قيم المجتمعية وملذاتها السوقية، قيم الحب وعذاباتها،وحتى قيم النوم واحلامه.فهي تشكل جميعها، بالنسبة "لنزعة" الأديب،عملية "تعلم"،أي تآلفه مع مادة خام لا يمكن التعرف عليها ألاّ في المنتوج النهائي.لا شك أنها إشارة مختلفة تماماً فيما بينها،سيما إشارات المجتمعية وإشارات الحب،لكننا لاحظنا بأن النقطتان اللتان يشتركان بها كامنة في الملكة التي تقوم بتأويلهما الفطنة، لكنها فطنة تتدخل فيما بعد عوضاً أن تكون في المقدمة،وتحت

إرغام الإشارة.وفي المعنى الذي يتناظر مع تلك الإشارات: قانون عام دائماً،إن كان ذلك قانون مجموعة كما هو الحال بالنسبة للمجتمعية،أو قانون سلسلة الكائنات المحبوبة كما هو الأمر في الحب.لكننا ما زلنا في حدود المشابهات الفظة. فإذا ما نظرنا عن قرب بهذا النوع من المكائن،فسنرى بأنها تتحدد في المقام الأول بإعتبارها ما يُنتج المواضيع الجزئية،مثلما تم تحديدها من قبل، كشظايا بلا كليانية،أجزاء مُقطعة،أوعية دون تواصل، مشاهد معزولة.الأكثر من ذلك،إذا كان هناك دائماً قانون عام، فذلك بالمعنى الخاص الذي يعطيه له بروست، فهو لا يقوم بتجميع الأشياء في كل، بل على العكس من هذا يقوم بتنظيم المسافات، التباعدات،والإنعزالات.وإذا ما ظهرت أحلام النوم في تلك المجموعة، فذلك بحكم قدرتها على جعل شظاياها تصبح تلسكوبية،وتدويرها لإكوان مختلفة ومن ثم تجاوز "المسافات الشاسعة"، ولكن دون القضاء عليها.فالأشخاص الذين نحلم بهم يفقدون طابعهم العام ويتم التعامل معهم باعتبارهم مواد جزئية، أمّا لأن قسماً من تلك الشخوص قد أُقتطع من قبل الحلم الذي نراه،أو أنها تتحرك برمتها باعتبارها مواد من ذلك النوع.وهذا ما تقدمه لنا بالدقة المواد المجتمعية:إمكانية

رفع المرء لأكتافه، كما يحدث في حلم تافه،من فوق رأس شخص فيما يحرك عنقه من فوق شخص ثان،لا من أجل جعلهما كل واحد، ولكن لعزل أحدهما عن الأخر.وتلك هي على الأغلب المواد الحبية،حيث يتحرك كل كائن أحببناه وكأنه مادة جزئية،"إنعكاس متشظي" لألوهية نلمح فيها عند الشخص الواحد الجنسين المعزولين عن بعضهما.

وباختصار،أن فكرة القانون العام عند بروست لا يمكن فصلها عن إنتاج المواد الجزئية،ولا عن إنتاج حقائق المجموعة أو حقائق السلسلة التي تناظرها.يُنتّج النمط الثاني من المكائن الرنات، تأثيرات الرنين.أكثرها شهرة هي رنات الذاكرة اللاإرادية،التي تقوم بجعل لحظتين، لحظة في الحاضر والأخرى في الماضي،ترنان سوية.غير أن الرغبة نفسها لها رنين (كهذا فإن أجراس مارتينفيل ليست حالة تذكر).الأكثر من ذلك، الفن نفسه ينتج رنات لا تنتمي للذاكرة:"في بعض الأحيان،كانت ثمة من إنطباعات تحث فكري بذات الطريقة التي تقوم بها التذكرات،لكنها لم تكن تبحث عن إحساس ماضوي،ولكن عن حقيقة جديدة،صورة ثمينة كنت قد بحثت عنها عبثاً ببذلي جهوداً تشابه تلك التي يبذلها المرء حينما يحاول

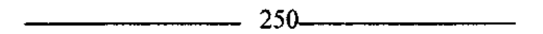
تذكر شيئاً).ذلك لأن الفن يجعل لحظات متباعدة تصدر رنيناً "عبر علاقة لا توصف لتعاضد المفردات".لكن لا علينا التفكير بأن هذا النظام الجديد للإنتاج يَفْتَرِضُ الإنتاج السابق للمواد الجزئية،وأنه ينشأ إنطلاقاً منها؛إذ سيكون ذلك بمثابة تزييف للعلاقة ما بين النظامين،لا يرتكز على أي شيء.فالعلاقة هي بالأحرى على غرار علاقة الأزمنة الممتلئة وتلك الفارغة،أو من زاوية نظر الإنتاج،العلاقة ما بين حقائق الزمن المستعاد وحقائق الزمن الضائع.

فنظام الرنين يتميز عبر ملكاته الإستخلاصية أو التأويلية،وبنوعية منتوجه والذي هو أيضاً طراز من الإنتاج:ليس قانون عام لمجموعة أو سلسلة،لكنه جوهر متفرد،جوهر وضعي أو مُوضَعٌ في حالة إشارات التذكر،وجوهر مُشخصن في حالة إشارات الفن.إذ يستند الرنين على قطع تقدمها له المواد الجزئية،ولا يقوم بتحويل القطع التي قد تصله من الخارج إلى كليانية.فهو يقوم بإستخلاص قطعه الخاصة،ويجعلها ترن وفقاً لغائياتها الذاتية،لكنه لا يصنع منها كليةً،مادام الأمر يتعلق دائماً بمواجهة "جسد بجسد"، "بنضال" أو "معركة". وما تم إنتاجه عبر مسار الرنين،في ماكنة الرنين،هو

الجوهر المتفرد،وجهة النظر المتسامية عن تلك اللحظتين الرانتين،والتي تقطع سلسلة التداعيات والذهاب والأياب من واحدة إلى أخرى:"كومبري" بجوهرها،أي ليس بالصورة المُعاشة فيها؛"كومبري" بمثابة وجهة نظر، مثلما لم يجر معايشتها أبداً.لقد لاحظنا فيما سبق بأن الزمن الضائع والزمن المستعاد لهما نفس بنية التقطيع والتشظي الواحدة.فهما لا يتميزان عن بعضهما في تلك النقطة. إذ سيكون من التزييف أيضاً تقديم الزمن الضائع بإعتباره غير منتج ضمن نظامه،مثلما سيكون من التزييف تقديم الزمن المُستعاد بمثابة زمن لصنع كليانية ضمن نظامه.ثمة هنا،على العكس من ذلك،مساران متكاملان للإنتاج، يتحدّد كل واحد منهما عبر المقطع الذي يقوم بتشظيته، بأسلوبه ومنتوجاته،وبالزمن المُمتلىء أو الفارغ الذي يقطنه.وذلك هو السبب الذي يجعل بروست لا يرى ثمة من تناقض بين الأثنين،بل ما يُحدّد إنتاج المواد الجزئية بإعتبارها ما يقوي ويسند مواد الرنين.لذا فإن "نزوع" الأديب لا يتولد عن التعلم لوحده ومن نفعيته غير المُحدّدة (زمن فارغ)،ولكن من النشوة أو الهدف النهائي (زمن مُمتلىء).ما هو جديد عند بروست،ما يمنح كعكة المادلين نجاحها ومغزاها الأبدي،

لا يمكن أختزاله بتلك النشوات الصغيرة أو اللحظات الإستثنائية.فالأدب لم يكف يوماً عن تقديم أمثلة لا تحصى عن تلك اللحظات. كذلك فهو لا يكمن في طريقة بروست لتقديمه والتحليل الذي يجري عليه ضمن أسلوبه.أنه يكمن بالأحرى بواقعة أنه ينتجها،وبأن تلك اللحظات تتحول إلى أثر للماكنة الأدبية.من هنا مصدر حالات الرنين المتكررة في نهاية البحث،كما هو الأمر في بيت "غيرمونت"،وكأن الماكنة قد أكتشفت هناك نظام عملها الكامل.

إذ لم تعد المسألة متعلقة بتجربة ما بعد-أدبية يقوم بجلبها الأديب ويستثمرها،ولكنها تتعلق بتجريبية فنية ينتجها الأدب،أثر أدبي،بنفس المعنى الذي يتكلم فيه المرء عن أثر -كهربائي، أو كهرو-مغناطيسي، الخ.أنها هي الحالة التي علينا القول عندها:هذا يعمل.فإن يكون الأدب ماكنة إنتاج،سيما إنتاج تأثيرات، ذلك ما كان بروست واعياً به بقوة.تأثيرات على الأخرين،مادام القراء أو المشاهدين يشرعون بإكتشاف ما في أنفسهم،وخارجها تأثيرات تماثل تلك التي عرف الأدب كيفية توليدها."ثمة نساء يمرن في الشارع، يختلفن عن نساء الزمن السابق، طالما أنهن نساء رينوار،تلك اللواتي كنا نرفض



أعتبارهن نسوة.السيارات هي كذلك من رينوار،والماء والسماء".بهذا المعنى بالدقة يسمي بروست كتابه بالعيونات،أداة بصرية.وليس هناك إلاّ بعض الحمقى الذين يجدون من السخف الإحساس بعد قراءة بروست بظواهر تماثل الرنين الذي وصفه.كذلك ليس هناك إلاّ بعض الإدعياء الذين يتساءلون إذا ما كانت تلك التوصيفات تمثل حالة من حالات إعتلال الذاكرة، إستثارة للماضي،أو تهيج للذاكرة،في حين أن إصالة بروست تكمن في حقيقة أنه نحت ضمن هذا الميدان إنقطاعاً وميكانزماً لم يكنا موجودين من قبله.

بيد أن الأمر لا يتعلق بالتأثير على الأخرين وحسب. فالعمل الفني هو من ينتج في نفسه وضمن وضعه تأثيراته الخاصة بنفسه،يمتلأ بها ويتغذى منها: يتغذى من الحقائق التي يولدها. علينا أن نفهم جيداً:ما تم إنتاجه لا يقتصر على التأويل الذي يعطيه بروست لظواهر الرنين تلك ("البحث عن العلل").أو بالأحرى أن الظاهرة برمتها هي التأويل.من المؤكد، ثمة من جانب موضوعي في الظاهرة، مذاق كعكة المادلين،على سبيل المثال،بإعتباره خاصية مشتركة بين اللحظتين.لكن إذا ما كان للرنين شروطاً ذاتية وموضوعية، فذلك لأن ما ينتجه هو من

طبيعة أخرى مغايرة تماماً،أي الجوهر،المعادل الروحي، ما دام ذلك الجوهري هو"كومبري" بالطريقة التي لم يرها بها أحد من قبل،والذي يقطع سلسلة التداعيات الذاتية.كلما كان البحث إذاً يعمل على هذا التخلي المزدوج،وعلى تلك التنقية المزدوجة،بالقدر ذاته يكتشف الراوي بأن الرنين ليس مولد لتأثير إستيطيقي وحسب،بل بالمستطاع إنتاجه،ومن الممكن أن يكون أحدى النتائج الفنية.وذلك مما لا شك فيه هو ما كان يجهله الراوي في البداية.بيد أن البحث ينطوي على نوع من المحاورة ما بين الفن والحياة،سؤال يتعلق بروابطهما ولا يعثر على إجابة له إلاّ في نهاية الكتاب (الذي يحضى بالدقة على إجابته عبر الإكتشاف بأن الفن ليس كشافاً أو خلاقاً وحسب،بل مُنتجاً كذلك).

إذا كان الرنين كنشوة قد ظهر،في مجرى البحث،بإعتباره هدف الحياة النهائي،فنحن لا نرى ما الذي سيضيفه الفن عليه،لهذا تتملك الراوي شكوك كبيرة حيال الفن.حينئذ،يظهر الرنين بمثابة تأثير معين،لكن ضمن شروط طبيعية مُعطاة،موضوعية وذاتية،وعبر الماكنة اللاواعية للذاكرة اللاإرادية.غير أننا نرى،في النهاية،ما بمقدور الفن إضافته إلى الطبيعة:أنه ينتج

حالات الرنين نفسها،لأن الأسلوب يجعل مادتين من أي نوع تصدحان،ويستق منهما "صورة ثمينة"،تأخذ مكان الشروط المُحدّدة لمنتوج طبيعي لاواعي ويحل محلها شروط متحررة للإنتاج الفني.حينئذ،يظهر الفن كما هو عليه،هدف الحياة النهائي،الذي ليس بمقدور الحياة تحقيقه لوحدها،والذاكرة اللاإرادية،التي لا تستخدم سوى الرنين المعطى،لن تكون شيئاً آخر غير بداية للفن في الحياة،المرحلة الأولى (٢٥).فالحياة أو الطبيعة اللتان ما تزالان ثقيلتان للغاية،يجدان في الفن معادلهما الروحي.وحتى الذاكرة اللاإرادية تعثر فيه على معادلها الروحي،الفكر المحض المُنتَج أو الذي يَنْتجُ.كل الإهتمام يتزحزح من المواقع الطبيعية المُتميزة نحو الماكنة الفنية القادرة على إنتاج تلك المواقع أو إعادة إنتاجها،ومضاعفتها:الكتاب.

على هذا الصعيد،لا نجد كاتب نقارنه ببروست سوى جويس وماكنته عن أعياد الغطوس.فجويس كذلك بدء البحث عن سر تلك الأعياد من جانب المادة،في المحتويات الدالة أو المداليل المثالية،ومن بعدها في التجربة الذاتية لفرد استيطيقي.لكن ما أن تنهار تلك المحتويات الدالة والمداليل المثالية لصالح تعديدية الشظايا

وركامات السديم،وما أن تفعل الإشكال الذاتية لصالح اللاشخصي السديمي والمُتعدد،حتى يأخذ العمل الفني كل معناه، أي كل ما نريد أن نمنحه أياه من معنى عند تحركه.شرع بالعمل،وهذا ما مؤكد.حينئذ يصبح الفنان،ومن ثم قارئه،ذلك الذي "يحل" و"يعيد تجسيد الأشياء":يقوم بجعل مادتين ترنان،ينتج العيد،ويستخلص الصورة الثمينة للشروط الطبيعية التي تحدده حتى يعيد تجسيدها من جديد ضمن الشروط الفنية المُنتقاة(٢٦). "يمتزج الدال والمدلول ضمن حلقة شعرية ضرورية،لكنها مجانية ومُباغتة من الناحية الإنطولوجية.

فاللغة المُرمزة لا تنتمي إلى كون موضوعي،خارج العمل؛إذ لا قيمة لفهمها إلاّ من داخل العمل الذي يعيرها بنيته."باعتبار العمل وحدة تقدم اتفاقات لغوية جديدة يُخضع نفسه لها وتصبح هي مفتاح حله الخاص".الأكثر من ذلك،لا يشكل العمل وحدة،وبمعنى جديد تماماً،إلاّ بفضل هذه الإتفاقات اللغوية.يبقى النظام البروستي الثالث،أي نظام التحور والموت الشاملين.فصالون السيدة "غيرمونت"،مع شيخوخة ضيوفها،تجعلنا نشهد على تشوه أجزاء الوجه، تشظي الحركات،عدم تناسق العضلات، تغيرات اللون، تراكم الزبد،الحزوز،لطخات الزيت على

الإجساد،بشكل يجعل اولئك الضيوف وكأنهم عظام متنكرة وخزف متسامية.ففي كل مكان يقترب الموت، الشعور بحضور "شيء مُرعب"،والإحساس بالنهاية الأخيرة أو حتى بالكارثة الختامية في عالم فاقد لمرتبيته لا يوجهه النسيان وحسب، لكنه متآكل من قبل الزمن ("راخية ومحطمة،لم تعد نوابض الماكنة القمعية قادرة على الحركة").يطرح هذا النظام، إذاً، الكثير من المشاكل إلى حد يبدو وكأنه يحاول حشر نفسه داخل النظامين السابقين.ألم تكن فكرة الموت،ضمن تلك النشوات،حاضرة ومتوقدة من البدء،وكذلك انزلاق اللحظة الأخيرة المتوارية إلى الأبد بسرعة قصوى؟وهكذا عندما ينحني البطل لشد قياطين جزمته،كل شيء بدء وكأنه حالة إنتشاء،فرنين اللحظة الحاضرة قد ألتقى مع اللحظة الماضوية،وقد جعل جدة البطل تعود إلى الحياة ثانية وتقوم هي أيضاً بالإنحناء لمساعدته؛بيد أن تلك الغبطة سرعان ما أخلت مكانها إلى قلق لا يطاق،كذلك أنحلّ زواج اللحظتين لصالح هروب لحظة الماضي،وإلى يقين الموت والعدم.

وبذات الطريقة،فأن تعاقب الإنوات عبر التجارب الحبية،أو حتى في الحب الواحد،كانت تنطوي سلفاً على

نظرية عن الإنتحارات والموت.ومع ذلك، ففيما لم يطرح النظامين السابقين مشكلة خاصة لمصالحتهما، بالرغم من أن أحدهم كان يمثل الزمن الفارغ والآخر الزمن المُمتلىء،واحد الزمن الضائع، والآخر الزمن المُستعاد،نواجه هنا مسألة العثور على تصالح ما،على تناقض يجري تجاوزه ما بين هذا النظام الثالث والنظامين الأوليّين(لهذا السبب يتحدث هنا بروست عن "الإعتراض الأشد خطورة" حيال مشروعه).ذلك لأن المواد والأنوات الجزئية في النظام الأول تحمل الموت واحدها ضد الآخر،البعض منها حيال البعض الثاني،وبقاء كل منها غير مكترثاً لموت الآخر:فهي لم تكن مؤهلةً بعد لإستخلاص فكرة الموت باعتبارها ما يغمر دون تمايز جميع الأجزاء،ساحباً أياها نحو نهاية عامة وشاملة.من المرجح أن يظهر "تناقض" ما بين بقايا النظام الثاني وعدمية الثالث؛ ما بين "ثبات الذكريات" و"تحوير الكائنات"،ما بين الهدف النهائي الإنتشائي والنهاية الأخيرة الكارثية.

تناقض لم يتم حله عبر تذكر البطل لجدته،لكنه يقتضي المزيد من التعميق"هذا الإحساس المؤلم وغير المفهوم حالياً،كنت أعرف بأني سأتمكن لا أقول من

تناقض لم يتم حله عبر تذكر البطل لجدته،لكنه يقتضي المزيد من التعميق"هذا الإحساس المؤلم وغير المفهوم حالياً،كنت أعرف بأني سأتمكن لا أقول من أستخلاص شيئاً من الحقيقة منه يوماً؛ لكن، إذا ما تمكنت أبداً من إنتزاع تلك الحقيقة، فلن يكون هذا إلاّ عبر ذلك الإحساس نفسه، الخاص والعفوي للغاية،والذي لم تكن لا مخيلتي منْ رسمه، ولا جبني منْ حاول التخفيف منه،لكن الموت بذاته،الإكتشاف المفاجيء للموت،هو من حفر كالصاعقة فيِّ،عبر حروف ما فوق طبيعية ولا إنسانية،حزوزاً مزدوجة ومطلسمةً".يظهر التناقض هنا بشكله الأكثر حدةً:كان النظامان السابقان مُنتجان،ومن هنا لم يكن تصالحهما يطرح مشكلةً خاصةً؛ لكن الثالث، الذي تُهَيمنْ عليه فكرة الموت، يبدو كارثياً وغير منتجاً. هل بإمكاننا تصور ماكنة قادرة على إستنباط شيء ما من ذلك الإحساس المؤلم،وبالتالي توليد بعض الحقائق؟ كلما عجزنا عن تخيل ماكنة كهذه، كلما واجه العمل الفني "الإعتراض الأكثر خطورة".أين تكمن إذاً فكرة الموت تلك،المختلفة تماماً عن فكرة العدوانية الموجودة في النظام الأول (نوع ما كإختلاف غريزة الموت في التحليل النفسي،عن دوافع التدمير الجزئية)؟أنها تكمن في

أثر معين من آثار الزمن.لنأخذ حالتين من حالات شخص بعينه،واحدة منهما قديمة ويمكن تذكرها،والثانية حالية،الإحساس بالشيخوخة المُتنقل من واحدة إلى أخرى بسبب من محاولة دفع الحالة الأولى نحو "ماض أكثر من بعيد،لا يُصدق تقريباً"،وكأن مراحل جيولوجية بكاملها قد نهارت.ذلك لأنه "عندما نريد تقدير الزمن الذي تَدَفقَ، ما يحسب له حساب هو الخطوة الأولى فقط.فنحن يصعب علينا تماماً تخيل مرور مثل تلك الكمية من الزمن،وبالتالي فأن كمية أخرى غيرها لم تمر.لم نكن نتصور بأن القرن الثامن عشر كان هكذا بعيداً جداً عنا، ولهذا يصعب علينا الأعتقاد بأنه ما زالت هناك كنائس قائمة تعود للقرن الثامن عشر".وهكذا،فإن حركة الزمن،من الماضي إلى الحاضر،تتضاعف بحركة إرغامية ذات إتساع أكبر،بإتجاه مُعاكس،تكنس اللحظتين،تعمق المسافة بينهما،وتدفع بالماضي بعيداً داخل الزمن.أن هذه الحركة الثانية هي من يبني عبر الزمن "أفق".ولا ينبغي علينا خلط هذا الأفق مع صدى الرنين،فهو يمدّد إلى ما لا نهاية الزمن،فيما يكثفه الرنين إلى أقصى حد. لا تشكل فكرة الموت حينئذ إنقطاعاً بل أثراً من آثار الخلط والغموض،ما دام أن الإتساع

الإراغمي مقطوناً بالأحياء والأموات،جميعهم ميتين،كلهم نصف أموات أوفي طريقهم إلى القبر.لكن نصف-الموت هذا هو أيضاً تمثال عمالقة،مادمنا قادرين،عبر ذلك الإتساع المتجاوز الإبعاد،على وصف الأفراد بإعتبارهم كائنات ممسوخة "تحتل في الزمن مكاناً شاسعاً أكبر من ذلك المكان الضيق المُخصص لهم ضمن المجال،مكان على العكس من ذلك ممتداً بلا قياس،طالما أنهم يلمسون في آن، كالعمالقة،وهم غاطسين في الأعوام، مراحل متعددة كانوا قد عاشوها، متباعدة للغاية-مسكونة بالعديد من الأيام- في الزمن".وها أننا،بفضل ذات الطريق،على وشك حل ذلك الإعتراض أو التناقض.إذ تكف فكرة الموت من أن تكون "إعتراضاً" بالقدر الذي نتمكن فيه من ربطها ثانية إلى نظام إنتاج،أي أن نمنحها مكانها في العمل الفني.أن الحركة الإرغامية للإتساع العظيم هي ماكنة تنتج آثر للتراجع أو فكرة الموت.وضمن ذلك التأثير،الزمن نفسه يصبح محسوساً:"الزمن غير المرئي عادة، والذي بأمكانه أن يكون كذلك يبحث عن الإجساد وحيثما يلتقيها،يسيطر عليها لكي يظهر عبرها فانوسه السحري"،ممدداً أجزاء وملامح الوجه الشائخ،وفقاً "لبعده غير المتصور".ماكنة من نوع ثالث تُضاف إلى الماكنتين

من قبلها،لكي تنتج الحركة الإرغامية وبواسطة هذه الأخيرة،فكرة الموت.ما الذي حدث عند تذكر الجدة؟حركة إرغامية إنطلقت من فوق رنين.فالسعة الحاملة معها فكرة الموت قد كنست لحظات الرنين نفسها.لكن التناقض على عنفه ما بين الزمن الضائع والزمن المستعاد ينحل بالقدر الذي نربط كل واحد منهما بنظام إنتاجه الخاص.

يستخدم البحث بكامله ثلاثة أنواع من المكائن لإنتاج الكتاب:مكائن مواد جزئية (الدوافع)،مكائن الرنين (إيروس)،مكائن ذات حركة إرغامية (تانتوس).كل واحدة من تلك المكائن تنتج حقائق،مادام الإنتاج هو صفة الحقيقة،وهي تُنتج عبر الزمن:زمن ضائع،بتشظيه إلى مواد جزئية؛زمن مُستعاد،بفضل الرنين؛زمن مضيع، بطريقة أخرى،عبر حركة الإتساع الإرغامية، بيد أن هذا الفقدان سيعبر نحو العمل وسيصبح شرطاً لشكله.

الأسلوب

لكن ما هو هذا الشكل،وكيف تنتظم نظم الإنتاج أو الحقيقة،المكائن الواحدة ضمن الأخرى؟ليس لأية واحدة منهن وظيفة كليانية.الجوهري هو بقاء أجزاء البحث مجزئةً،متشظية،دون حاجتها لأي شيء:أجزاء مقسمةً إلى الأبد،يسحبها الزمن،علب نصف مفتوحة ومزهريات مغلقةً، لا تشكل كليةً ولا تفترضها،لا يعوزها شيئاً في ذلك التباعد،وترفض سلفاً كل وحدة عضوية يُراد أقحامها عليها.

فعندما يقارن بروست عمله بكتدرائية،أو فستان، فأنه لا يقوم بذلك من أجل الإقرار بوجود لوغوس بإعتباره كلية جميلةً،ولكن على العكس من ذلك بغية إعطاء حق لما هو غير منجز،لما يتطلب التطريز والترقيع.فالزمن ليس كليةً،للسبب البسيط القائل بأنه هو ذاته مقام يُحرم ذلك الكل.والعالم لا يتمتع بإستمراريات واضحة تتطلب التركيب،ولا بمداليل مثالية قد توجب تنظيمه وفقاً لها،ووضع مرتبية له.كذلك ليس للذات من سلسلة

تداعيات قد تتمكن من الإحاطة بالعالم أو تمنحه وحدة.
فإن يستدير المرء نحو ذاته لا يجعله ذلك الفعل أكثر نفعاً من مراقبته للمادة:"فالتأويل"لا يحل أحدهما ويترك الآخر. الأكثر من ذلك،كل سلسلة تداعيات تجد نفسها أمام إنقطاع لصالح وجهة نظر أعلى من الذات.لكن وجهات النظر هذه، الجواهر الحقيقة،لا تُشَكل هي بدورها لا وحدة ولا كلية:يمكن القول بأن هناك كون يتناظر مع كل واحدة منهن،ولا يتواصل مع الأكوان الأخرى،فهو يؤكد على فارقه الذي لا يمكن إختزاله والعميق كعمق العوالم الفلكية.حتى ضمن الفن حيث تحصل وجهات النظر على نقاوتها العظمى يظل"كل فنان وكأنه مواطن في وطن مجهول،لا يعرفه،ويختلف عن الوطن الذي سيقدم منه، كتزواج مع الأرض،فنان كبير آخر."(٢٦).وهذا بالدقة ما بدى لنا كتحديد للجوهر:وجهة نظر مشخصنة تتفوق على الأفراد أنفسهم،ومنقطعة عن سلاسل تداعياتهم،فهي تظهر إلى جانب تلك السلاسل،متجسدةً في جزء مغلق،ضمنية لما تنطوي عليه،وتتجاور مع ما تجعله مرئياً.حتى الكنيسة،وجهة النظر السامية على المشهد،والتي تبرز عند منعطف درب،باعتبارها الجزء المغلق الأخير والضمني في السلسلة التي تحصل منها على

تحدّيدها.وهذا معناه بأن الجواهر،كالقوانين،لا تتمتع بقوة توحيد نفسها ولا تعميمها."النهر الذي يمر تحت جسور مدينة قد تمّ النظر أليه من زواية نظر بدى معها وكأنه مفككاً تماماً، متمدداً هنا على شكل بحيرة،محشوراً هناك وكأنه شبكة،مقطوعاً في مكان ثالث من قبل تلةٌ تُتَوجها غابة حيث يذهب ساكن المدينة عصراً لشم نضارة المساء؛وحتى أيقاع تلك المدينة المقلوبة لا شيء يضمنه سوى العمودية الثابتة للإجراس التي لم تتسلق،ولكن التي تظهر بالأحرى،وفقاً لخيط رصاص الثقل الأرضي الذي يضبط التدفق في مسيرة إنتصارية،وكأنها تعلق من فوقها كل تلك الكتلة المُختلطة للبيوت المنضدة في الضباب، إمتداد النهر المضغوط والمُفتقِ.يطرح بروست المشكلة على عدة مستويات:ما الذي يصنع وحدة العمل؟ما الذي يجعلنا "نتواصل" مع العمل؟ما الذي يولد وحدة الفن،إذا كانت هناك واحدة؟لقد تخلينا عن البحث عن وحدة قد تضم جميع الأجزاء،كلية تعمم الشظايا.

ذلك لأن خاصية وطبيعة الأجزاء هي إقصاء لوغوس بمثابة وحدة منطقية أو كلية عضوية.لكن ثمة، وينبغي أن يكون هناك وحدة لهذا المُتعدد، لتلك التعددية، بإعتبارها كل الشظايا:الواحد والكل لن يكونا مبدأ،ولكن قد يكونا

على العكس من ذلك "نتيجةً" للمتعدد ولأجزائه المتفتقة. واحد وكل قد يتحركان كنتيجة،أثر لمكائن،بدلاً من العمل باعتبارهما مبدئين.إتصال لا يُطرح كمبدأ، لكنه قد يتولد عن لعبة المكائن وقطع غيارها،وعن أجزائها اللاتواصلية.فلسفياً،كان لايبنتز أول من طرح مشكلة الإتصال الناتجة عن الأجزاء المُغلقة أو ما لا يقبل الإتصال:كيف يمكن تخيل تواصل "المونادات" التي لا باب ولا نوافذ فيها؟أن إجابة لايبنتز المُلفقة هي أن المونادات المغلقة تمتلك نفس الإحتاطي الواحد الذي يغلف ويعبر عن نفس العالم،عبر السلسلة اللانهائية لخواص تلك المونادات،حيث يكتفي كل واحد منها بالتمتع بمنطقة يعبر عن نفسه من خلالها بوضوح، وبتميزه عن الأخرين،أي أنها جميعاً وجهات نظر مختلفة من حول العالم الواحد الذي غلفها الله به.وهكذا تُقيم إجابة لايبنتز وحدة وكلية أوليتين،على شكل رب يدس في كل موناد نفس ذخر العالم أو المعلومات ("التناسق الأولاني")،والذي يؤسس ما بين عزلة كل واحد منهم "توازياً" عفوياً.لا يمكن للأمر أن يكون على نفس الشاكلة عند بروست،الذي تشكل عنده تنوعات العوالم ردوداً على وجهات النظر حول العالم،والذي لا يمكن للوحدة،

للكلية والإتصال بالنسبة له أن تنتج إلاّ عن المكائن، وليس عن إقامة مُدخر أولاني (٢٧).

مرّة أخرى، مشكلة العمل الفني هي مشكلة الوحدة والكلية اللذان لن يكونا لا منطقيين ولا عضويين،أي اللذان قد لا يصيرا ولا تفترضهما أجزاء الوحدة الضائعة أو الكلية المُتشظية،غير المتشكلة أو المتجسدة من قبل تلك الأجزاء في مجرى تطور منطقي أو تقدم عضوي. لقد كان بروست حاد الوعي بهذه المشكلة إلى حد أشار فيه إلى مصدرها:كان بلزاك أول من طرحها،وقد حصل لنفسه،بفضلها،على طراز جديد من العمل الفني.ذلك لأن نفس التفسير الخاطأ،وإنعدام الفهم ذاته لعبقرية بلزاك ما يجعلنا نعتقد بأنه كانت لديه فكرة منطقية غامضة عن وحدة "الكوميديا البشرية"،وبأن تلك الوحدة أصبحت عضوية بالقدر الذي كان يتقدم فيه العمل.في الحقيقة، كانت هذه الوحدة قد تولدت ومن ثم إكتشفها بلزاك كنتيجة لكتبه."فالنتيجة" ليست وهماً:"فجأة أنتبه،بإلقائه عليها ضوءً لاحقاً،بأن كتبه سوف تكون أكثر جمالاً لو توحدت بحلقة قد تعود عبرها نفس الشخوص،وقد تضيف لعمله،عبر ذلك التنسيق،ضربة الريشة الإخيرة،الأكثر سمواً.وحدة لاحقة،غير مُفتعلة...ولا مُتخيلة،وقد تكون

أكثر واقعية لكونها لاحقة"... سيكون الخطأ هو الأعتقاد بأن الوعي أو إكتشاف الوحدة،التي حصلت فيما بعد،لا يغير أي شيء من طبيعة ووظيفة هذا الواحد نفسه.أن الواحد والكل عند بلزاك من الخصوصية بحث أنهما ينتجان عن الأجزاء دون تحوير في تجزئتها أو تنافرها،وعلى غرار تنائن "بيلبك"أو جملة "فنتاي" الموسيقية،كل جزء له قيمته إلى جوار الأجزاء الأخرى، ومتداخل ضمنياً معها:الوحدة "انبثقت (لكنها تطبق هذه المرة على المجموع) وكأنها جزء مركب على حدة"،وكأنها ضربة الريشة النهائية المُتموضعة،وليس الدهان الخارجي العام.إلى حد يمكننا القول فيه،بطريقة معينة،لم يكن لبلزاك من أسلوب:ليس لأنه يقول "كل" شيء،مثلما كان يعتقد سانت-بيف،ولكن لأن أجزاء الصمت والكلام،أي ما يُقال ولا يُقال،تتوزع عبر تتشظي يؤكده الكل،مادام هذا الأخير ينتج عنها،ولا يصححها أو يتخطاها."تتعايش عند بلزاك جميع عناصر الأسلوب القادم،غير المهضومة، والتي لم يتم تمثلها بعد.فالأسلوب لا يوحي،ولا يعكس شيئاً: يُفسر.أنه يشرح بفضل الصور الأكثر تأثيراً،ولكن غير المذوبةِ مع البقية،والتي ستجعلنا نفهم ما الذي يريد قوله مثلما يقوم المرء بعملية الإفهام

في نقاش عبقري، من دون إنشغاله بالتناغم وعدم التدخل (٢٨).هل يمكننا القول بأنه ليس هناك من أسلوب عند بروست أيضاً؟هل يمكن القول بأن جملة بروست،التي لا تُحاكى أو التي يتم تقليدها بسهولة،ولكن التي سرعان ما يقوم المرء بالتعرف عليها وسط جمل أخرى،المزودة بنحو وقاموس غاية في الخصوصية،والمولدة لآثار لا بد وأنها تحمل اسم بروست،أن تكون بالرغم من كل ذلك خالية من الأسلوب؟وكيف يصبح فيه غياب الأسلوب هنا قوة عبقرية لأدب جديد؟قد يقتضي الأمر مقارنة المجموع النهائي للزمن المُستعاد بمقدمة بلزاك:لقد احتل النظام النباتي ما كان يشكله الحيوان عند بلزاك؛ والعوالم أخذت مكان الوسط؛الجواهر،الطبائع؛كذلك أخذ التأويل الصامت مكان "النقاش العبقري".

بيد أن ما تمّ الإحتفاظ به،وأُعطيت له قيمة أخرى، هو ذلك "الخليط المُخيف"،وغير المُكترث بالكل ولا بالتناغم. فالأسلوب هنا لا ينهمك بالوصف أو الإيحاء:مثلما هو عند بلزاك،أنه تفسيري،يشرح عن طريق الصور.أنه لا-أسلوب،وذلك لأنه يمتزج مع "التأويل" المحض الخالي من الذات،والذي يُضاعف وجهات النظر من حول الجملة،من داخل الجملة.إذ تظهر هذه بإعتبارها نهر

"ممهد،متمدداً هنا على شكل بحيرة،ومنحصراً في منطقة أخرى لحد يظهر به وكأنه شبكة،ومنقطعاً في مكان ثالث بوجود جزرة في وسطه".الأسلوب هو تفسير الإشارات، ضمن سرعات تطوير مختلفة،وبمتابعة سلسلة التداعيات التي تتناظر مع كل واحدة منها،وبلوغه في كل واحدة نقطة انقطاع الجوهر التي هي بمثابة وجهة نظر:من هنا دور المُصادفات،الإلحقات،المقارنات التي تعبر من خلال صورة عن تطور ذلك التفسير،فالصورة تكون جيدة إذا ما قدمت تفسيراً جيداً،متفجر دائماً،ولا يضحي بنفسه أبداً من أجل جمالية المجموع المزعومة.

وبالأحرى يبدأ الأسلوب عندما يجمع بين مادتين مختلفتين،متباعدتين،حتى ولو متجاورتين: يمكن لهاتين المادتين أن تتشابها موضوعياً،وحتى أن تكونا من نفس النوعية؛كذلك يمكن لهما الإرتبط ذاتياً بسلسة من التداعيات.سيكون على الأسلوب سحب كل هذا من ورائه،كالشط الذي يجرف الأشياء عن طريقه؛غير أن الجوهري لا يكمن هنا.أنه يكمن هناك حيث تصل الجملة إلى تكوين وجهة نظر خاصة بكل واحدة من هاتين المادتين،لكنها بالدقة وجهة نظر تجعلنا نقول بأنها خاصة بتلك المادة التي فككتها وجهة النظر تلك،وكأن وجهة

النظر قد قسمت نفسها على آلاف من وجهات النظر غير الإتصالية، بشكل تكون به العملية ذاتها قد حدثت بالنسبة للمادة الثانية أيضاً، فوجهات النظر يمكنها أن تتداخل بعضها مع البعض،ويصدح قسم منها مع القسم الآخر،نوع ما مثلما يتبادل البحر والأرض وجهات نظرهما في لوحات "إلستير". ذلك هو "أثر" الأسلوب التفسيري:هناك مادتان معطيتان، ينتج منهما الأسلوب مواد جزئية (ينتجها كمواد جزئية مُتداخلة بعضها مع البعض)، ويولد منها كذلك آثار رنين،وحركات إرغامية. تلك هي الصورة،نتاج الأسلوب.فنحن نعثر على هذا الإنتاج المحض في الفن، في الرسم، في الأدب وفي الموسيقي، لاسيما في الموسيقى. وكلما نزلنا من درجات الجوهر، من إشارات الفن أو الطبيعة، وحتى من إشارات الحب وإشارات العالم،لا بد وإن يعاد أقحام الحد الأدنى من ضرورة الوصف الموضوعي وإحياء التداعيات؛غير أن ذلك لا يحدث إلاّ بحكم كون الجوهر ما زال يتجسد عبر شروط مادية تحتل مكان الشروط الرحية الحرة، الفنية،كما قال جويس (٢٩).لكن الأسلوب لن يكون أبداً من صنع الإنسان، أنه دائماً من الجوهر (اللا-أسلوب).ولا تصنعه وجهة نظر، بل أنه معمولاً من

التعايش في نفس الجملة لما لا حصر له من وجهات النظر التي تتفكك عبرها المادة، ترن أو تتوسع.لا يضمن الأسلوب إذاً وحدة العمل، لكنه يجب عليه هو أن يحصل على وحدته من مكان آخر.كذلك لا يقدم الجوهر تلك الضمانة، مادام هو كوجهة نظر لا يكف عن التشظي أو تشظية الأشياء.ما هو إذاً ذلك النمط شديد الخصوصية لوحدة لا تقبل الإختزال إلى حدود "التوحيد"، أي تلك الوحدة النوعية التي انبثقت فجأة.والتي توفر تبادل وجهات النظر بإعتبارها تواصل لجواهر، والمتولدة وفقاً لقانون جوهر،هو نفسه جزء موضوعاً بالقرب من أجزاء أخرى،ضربة ريشة نهائية أو مقطع ممُوضعاً.الجواب هو التالي:في عالم مقلص إلى تعددية عدمية،لا يبقى سوى البنية الشكلية للعمل الفني،التي لا تحيل إلى شيء آخر غيرها،ما يمكن إستخدامه كوحدة- متولدة فيما بعد (أو كما قال إيكو "العمل بإعتباره كل يقترح توافقات إلسنية جديدة يخضع لها، ويغدو نفسه مفتاحاً لشفيرته"). لكن كل المشكلة تكمن في معرفة على أي شيء تقوم تلك البنية الشكلية،وكيف يمكنها منح الأجزاء والأسلوب وحدة قد لا يتمتعان بها من دونها.غير أننا كنا قد لاحظنا، في الإتجاهات الأكثر تنوعاً،أهمية وجود بعد أفقي ضمن

عمل بروست:الافقية (٣٠). فهي التي سمحت، في مشهد القطار،لا على توحيد نقاط النظر في المشهد، ولكن على جعلها تتواصل وفقاً لبعد كل واحد منها،وضمن ذلك البعد،فيما ظلت حتى ذلك الحين في وضع لاتواصلي. وهي أيضاً من ولد الوحدة والكلية المتفردتين لكل من "مسكليز" وإلى جانب "غيرمونت"،ومن دون أن تقضي على الفارق أو المسافة ما بينهما:"ما بين الدروب نشأت أفقيات".وكذلك هي التي خلقت حالات التدنيس ووجدت نفسها مسكونة بالطنين الهائل،الحشرة الأفقية التي جعلت الجنسين يتوصلان بالرغم من إنفصالهما.فالأفقية تضمن إنتقال الشعاع،من كون إلى آخر،كونان غريبان عن بعضهما كغربة الإكوان الفلكية.إن الإتفاق الإلسني، والبنية الشكلية للعمل،هما إذاً تلك الأفقية التي تعبر الجملة بكاملها، وتقطع المسافة من جملة إلى أخرى عبر الكتاب برمته،والتي توحد حتى ما بين كتاب برست وكتب أولئك الذين كان يحبهم، نرفال، شاتوبريان،وبلزاك.. فإذا كان هناك من عمل فني يتواصل مع الجمهور،وحتى يحركه، وإذا ما تواصل ذلك العمل مع غيره من أعمال الفنان نفسه،وحركها،وكذلك إذا ما تواصل مع أعمال أخرى لفنانين آخرين،ودعاها لولادة جديدة، فذلك ما يحدث دائماً

ضمن بعد الأفقية،حيث تتأسس الوحدة والكلية لنفسيهما، من دون أن توحدا أو تخلقا كليانية الذات والموضوع. لأنها بعد إضافي ينضاف إلى بعد شخوص،حوادث وأجزاء البحث –البعد في الزمن هذا لا يمكن قياسه مقارنة بالأبعاد المكانية–.فهو يُداخل ما بين وجهات النظر،وكذلك يجعل المزهريات المغلقة تتواصل فيما بينها مع بقائها مغلقة بالرغم من ذلك:

"أوديت"مع "سوان"،الأم مع الراوي،"البرتين" مع هذا الأخير،ومن ثم،"كضربة الريشة الأخيرة"،"أوديت" مع الدوق "غيرمونت"–كل واحدة من تلك المزهريات سجينة في نفسها، لكنها تتواصل جميعها أفقياً. ذلك هو الزمن، بُعْدٌ الراوي، الذي يتمتع بقوة أن يكون كل تلك الأجزاء، من دون جعلها كليانية، وحدة لكل تلك الأجزاء من دون توحيدها.

الفصل السادس

الخاتمة

حضور ووظيفة الجنون

العنكبوت

نحن لا نطرح مشكلة الفن والجنون في عمل بروست.إذ قد لا يكون هناك من معنى لهذه القضية.كذلك لا معنى بالتأكيد للسؤال:هل كان بروست مجنوناً؟المقصود هو حضور الجنون في عمل بروست،وطريقة توزيع، إستخداماً،ووظيفة ذلك الحضور.فهو يظهر،ويتحرك تحت صياغة خاصة،عند شخصيتين أساسيتين،هما "جارليس" و"إلبرتين".فمنذ الظهور الأول لجارليس،بنظرته الغريبة،وعينيه اللتين يصفهما الرواي وكأنهما عيني جاسوس،لص،تاجر،شرطي أو مجنون.كذلك يشعر "مورل"،في النهاية،برعب له ما يبرره من فكرة أن "جارليس" يتحرك ضده بدافع جنوني إجرامي.وعلى طول وعرض العمل، كان هناك العديد من الأفراد الذين يحدسون عند "جارليس" حضوراً للجنون يجعله أكثر

خطورة منه إذا ما كان مجرد لاأخلاقي أو منحرف،مذنب أو مسؤول.فنحن نشعر برعب الآداب السيئة "لأننا نحس بتبرعم الجنون فيها،أكثر من كونها لاأخلاقية.فالسيدة "سيرغس" لا تتمتع أبداً بأخلاقية عالية، وقد خولت لولديها كل ما هو قذر ويبرر المصلحة، لكنها منعتهم من مخالطة "جارليس" عندما عرفت،بفضل نوع من التنبهات المتكررة،بأنه كان مدفوعاً بما يشبه الحتمية، في كل مرة يقوم بزيارتهم،على قرص حنكي ولديها، وعلى جعل كل واحد منهما يقرص حنك الآخر.

لقد كانت تشعر بذلك الشعور المُقلق والغامض فيزيائياً،والذي يجعل المرء يتساءل إذا ما كان جاره الذي يتمتع معه بعلاقة طيبة غير ممسوساً بمرض أكل لحوم البشر:ألا يمكنني رؤوية الأولاد قريباً؟لقد ردت عليه،وهي تحس بكمية الغضب الذي تراكم في داخلها،بأنهما مشغولين تماماً بدروسهم،بالتحضير لسفرة،الخ..لأن اللامسؤولية تعمق الإخطاء وحتى الجرائم،مهما قيل عنها."فلاندري"،على إفتراض أنه قد ارتكب فعلاً جريمة قتل نسائه،بدافع مصلحته الشخصية،يمكنه الحصول في النهاية على الصفح،لكن ذلك لا يمكن أن يحدث إذا ما كان قد أقترف ذلك الجرم

بدافع سادية لا تقاوم".فما وراء الإخطاء،هناك براءة الجنون من الجريمة.إن يكون "جارليس" مجنوناً، فذلك ما يظهر في البداية كإحتمالية كبيرة،وكشيء مؤكد في النهاية.أما بالنسبة لـــ "إلبرتين"،فهو يبدو محتملاً بشكل كبير بعد موتها ويلقي ضوءً لاحقاً على حركاتها وكلامها،على كل حياتها، ضوء جديد ومُقلق يشارك فيه ثانية "مورل"."في العمق،كنت تشعر بأن ذلك كان نوعاً من الجنون الإجرامي،وغالباً ما تَساءلتُ مع نفسي إذا ما كانت قد قتلت نفسها،بعد حادث كذلك الذي يسبب إنتحاراً في عائلة".ما هو هذا الخليط المتكون من الجنون-اللامسؤولية-الجنس،والذي يتم تناوله بلا شكل عبر الموضوعة العزيزة على قلب بروست المُتعلقة بجريم قتل الأب،ولكن ليس على الطريقة الأوديبية الشائعة؟ نوع من البراءة في جريمة القتل المتولدة عن الجنون، الذي لا يُطاق والذي يؤدي إلى الإنتحار حتى؟لنتناول أولاً حالة "جارليس"،فهو يقدّم نفسه مباشرة بإعتباره شخصية قوية جداً،فردية إستبدادية.

لكنه بالدقة أمبراطورية،رُكامٌ خليط يخفي أو يتضمن على الكثير من الأشياء المجهولة:ما هو سر "جارليس"؟كل سديم يتشكل من حول نقطتين متفردتين ببريقهما،العينين

والصوت.فالعينين يخترقهما تارة وميض مهيمن،وتارة أخرى تجوبهما حركات تنقيبية؛تارة ضمن أفعال ضاجة، وأخرى عبر لا مبالاة كئيبة.وكذلك الصوت،الذي يوحد ما بين المحتوى الفحولي للخطاب وطريقته الإنثوية في التعبير.نتعرف إذاً على "جارليس"كونه إشارة ضخمة وامضةً،علبة كبيرة ضوئية–سمعية:منْ يُصغي لجارليس أو منْ يلتقي بنظره يجد نفسه أمام سر يجب كشفه، غرابة ينبغي النفاذ فيها، تأويلها،ذلك لأن المرء يشعر بأن تلك النظرة يمكن أن تصل حد الجنون.كذلك تقوم ضرورة تأويل سلوك "جارليس" على واقع أنه هو نفسه يؤول ولا يكف عن القيام بالتأويل،وكأن ذلك هو ما يشكل خاصية جنونه،ما يُعبر من البدء عن هذيانه، هذيان التأويل.

من خليط السديم–جارليس تتدفق سلسلة خطابات تُموسقها النظرة المُتذبذبة. ثلاثة خطابات كبرى للراوي،تعثر على سانحتها في الإشارات التي يقوم "جارليس" بتأويلها،هو النبي والكاهن،لكنها تعثر فيه أيضاً على مصيرها الأخير عبر الإشارات التي يقترحها على الراوي،وقد أقتصر دوره على دور المُريد أو التلميذ.ومع ذلك،ما هو جوهري في تلك الخطابات لا يكمن هنا،بل في مكان

آخر،ضمن الكلمات المُنظمة إرادياً،الجمل المُنسقة بتفاخر،ضمن لوغوس يحسبُ ويتخطى الإشارات التي يستخدمها:"جارليس"،أستاذ اللوغوس.من وجهة النظر هذه، يبدو أن لتلك الخطابات الثلاثة الكبرى بنية واحدة، بالرغم من أختلاف إيقاع وكثافة كل منها.(ثمة ثلاث لحظات تتناظر مع تلك الخطابات الثلاثة)**.اللحظة الأولى لحظة مشاكسة،حيث يقول "جارليس" للراوي: أنتَ لا تعنيني ولا أكترث لك، لا تظن بأنني مهتم بك، لكن... اللحظة الثانية وهي لحظة تباعد:المسافة بيني وبينك لانهائية،لكن بالدقة يمكن للواحد منا تأمل الآخر عبر تلك المسافة،أنا أقدم لك عقداً...أمّا اللحظة الثالثة،غير المتوقعة،والتي يمكن للمرء القول عنها بأنها اللحظة التي يبدء بها اللوغوس بالخروج فجأة عن صمته،فهي لحظة يخترقها شيء لن يقبل بالخضوع بعد للتنظيم.فهو ينهض بقوة من نوع آخر:الغضب،الشتم،الإستفزاز، التدنيس،الإستحلام السادي،فعل شيطاني،إنفجار جنون. وذلك ما ينطبق بدءً على الخطاب الأول،ذو الرقة النبيلة تماماً،لكن الذي سيحصل على خاتمته المُضللة في اليوم الثاني على الساحل،عبر الملاحظة المُبتذلة والتنبؤية للسيد "جارليس"."لا يعنينا أمر جدته العجوز،ها؟أليس

كذلك أيتها الصغيرة اللئيمة...".الخطاب الثاني يعطي دوره لفنطازيا يتخيل فيها "جارليس" مشهداً مضحكاً يقوم به "بلوخ" بمنازعة والده وتوجيه لكمات مترادفة لجثة أمه: "بلفظه لهذه المفردات المُفزعة والجنونية تقريباً، شدَّ السيد "جارليس" على ذراعي بطريقة أوجعتني".وفي النهاية،هناك الخطاب الثالث الذي يتسارع عبر المثال العنيف المُتعلق بالقبعة التي تدوسها الأقدام،والمتفككة. صحيح أنه ليس "جارليس" من يقوم بسحق تلك القبعة، بل الرواي نفسه،لكننا سنرى عبر هذا الفعل،وبالرغم من ذلك،كيف أن الجنون الذي يستولي على الراوي هو نفسه جنون الآخرين،أي ذلك الذي يتواصل مع جنون "جارليس" وجنون "إلبرتين"، والذي يمكنه الحدوث كشيء يستبق جنونهما ويوسع آثاره.

إذا كان "جارليس" هو أستاذ اللوغوس الظاهري،فإن خطاباته لا تقل تهيجاً عبرالإشارات اللاإرادية التي تقاوم تنظيم اللغة المُتسيد،ولا تدع نفسها لهيمنة الكلمات والجمل،لكنها تجعلنا نهرب من اللوغوس وتسحبنا نحو ميدان آخر. "ببعض المفردات الجميلة التي كان يلون بها كراهيته، كان المرء يشعر بأنه حتى وإن كان يبدو أحياناً كشخص مجروح بكرامته،وأحياناً أخرى كعاشق مُخيب،

أو أنه ضحية للحقد، للسادية، للمشاكسة، لفكرة تستحوذ عليه، مع ذلك كان هذا الرجل قادراً على جريمة الإغتيال..." .تلك هي إشارات العنف والجنون،التي تشكل فخفخة،تضاد تحت إشارات إرادية ينظمها "المنطق والكلام المعسول".إن تلك الفخفخة هي ما سيتكشف للراوي،عبر الحالات التي يظهر بها "جارليس" حيث تقل شيئاً فشيئاً الكلمات التي يقولها هذا الأخير،من علياء تنظيمه السيادي،والتي تفضح نفسها تدريجياً على طول وعرض مسار تفكك إجتماعي وجسدي.إذ لم يعد العالم عالم خطابات،وتواصلها الشاقولي المُعبر عن مرتبية القواعد والمواقف،لكنه عالم اللقاءات الفوضوية، المُصادفات العنيفة،بتواصلاته الإفقية المارقة.كلقاء جارليس-جوبيان،حيث ينفضح سر "جارليس" الذي طالما تم إنتظاره،المثلية.لكن هل ثمة من سر هنا؟ لأن ما تمّ كشفه،هو ليس تلك المثلية المرئية نصفياً منذ وقت طويل،والمُتوقعة،لكن نظام عام يجعل من تلك المثلية حالة متفردة لجنون عام أكثر عمقاً تتداخل فيه البراءة بالجريمة.فما يتم الكشف عنه،هو العالم الذي يكف فيه المرء عن الكلام،الكون النباتي الصامت،جنون الزهور الذي يموسق موضوعها المُجزء اللقاء "بجوبيان".

إن اللوغوس حيوان ضخم تتجمع وتتوحد أجزاؤه تحت مبدأ أو فكرة مُوجهةٌ؛ فيما تكون الفخفخة نبات ذو أجزاء مفصولة عن بعضها،ولا تتواصل إلاّ بطريقة غير مباشرة في جزء موضوع جانباً،إلى ما لانهاية،بحيث لا يمكن لأي شيء أن يُعمم ويوحد هذا العالم الذي لم يعد يعوز أطرافه النهائية أي شيء.أنه الكون الشيزوفريني للعلب المُغلقة،للأجزاء المعزولة،حيث تكون المجاورة نفسها بعيدة:عالم الجنس.ذلك ما يعلمنا أياه "جارليس" بالرغم من خطاباته.يتمتع كل فرد بكلا الجنسين،" لكنهما منفصلين بحاجز"،حيث يتوجب علينا أدخال مجموع سديمي مكون من ثمانية عناصر،لكي يتمكن الجزء الفحولي أو الأنثوي للرجل أو المرأة من الإلتقاء بالجزء الأنثوي أو الذكوري لمرأة ثانية أو لرجل آخر(عشرة تركيبات للعناصر الثمانية).

علاقات زائغة بين المزهريات المُغلقة؛طنين حشرة يجعل الأزهار تتواصل،فيما يفقد قيمته الحيوانية الخاصة،لكي لا يكون بالنسبة لتلك الأزهار سوى جزءً مركباً على حدة، عنصر شاذ ضمن آلة إنتاج نباتية.ربما هناك تركيب نعثر عليه في كل مكان من البحث:ننطلق من سديم أولي يشكل مجموعاً يبدو وكأنه محدداً،قابل للتوحيد

والتعميم.ثمة سلسلة واحدة أو عدة سلاسل تنفصل عن هذا السديم الأولي.ومن ثم تَنْصَبُ هي بدورها في سديم جديد، لكنه منزاح هذه المرة وبعيد عن مركزه،وهو مصنوع من علب مغلقة تدور حول نفسها،ومن أجزاء غريبة حركية تقتفي خطوط الهروب الأفقية.مثلما هو الأمر بالنسبة "لجارليس":السديم الأول الذي تبرق فيه عيناه،صوته،ومن ثم سلسلة خطبه،وفي النهاية العالم الأخير والمُقلق للإشارات وللعلب،للإشارات المُعلبة والخارجة عن علبها التي تشكل "جارليس"،والتي يمكن لمحها وتأويلها وفقاً لخط إنفلات كوكب شائخاً مع فضائياته.("يعوم السيد جارليس بجسمه الضخم،ساحباً من ورائه دون رغبته أولئك المتشردين أو الشحاذين الذين يجعلهم مروره ينبثقون بالضرورة حتى من تلك الإصقاع الأشد صحراوية في الظاهر...").والحال فإن نفس التركيب هو ما يتقدم تاريخ "إلبرتين":سديم الفتيات التي يتم عزل "إلبرتين" منه ببطيء؛السلسلة الكبرى لنوعي الغيرة المتلاحقتين بالنسبة لها،وفي الأخير تعايش جميع العلب التي تَسْجَنُ فيها "إلبرتين" نفسها عبر الكذب،ولكن أيضاً التي يَحْبَسُها فيها الراوي،أي سديم آخر يتعادل بطريقته مع السديم الأول،ما دامت نهاية الحب تشبه

عودة إنضمام "إلبرتين" إلى مجموعتها الأولى.وكذلك خط هروب "إلبرتنين" مقارنة بخط "جارليس".إضافة إلى ذلك، في المشهد النموذجي الذي يصف القبلة التي يطبعها البطل على خد "إلبرتين"ينطلق الراوي المُتربص من وجه "إلبرتين"،أي من ذلك المجموع المتحرك الذي يبرق عبره جمالها العظيم،كنقطة متفردة؛ومن ثم،بالقدر الذي تقترب به شفاه الراوي من خدها،يمر الوجه الذي طالما إشتهاه بسلسلة من الخطط المُتعاقبة التي تتناظر مع أنواع متنوعة من "إلبرتين"،حيث تقفز شامتها من الواحدة إلى الأخرى؛وفي الأخير ذلك الإختلاط النهائي الذي يفك فيه وجه "إلبرتين"علبته ويتفكك هو نفسه،وحيث يتعرف الرواي،الذي فقد إستخدام شفتيه،عينيه،وأنفه،على"تلك الإشارات المقيتة" بأنه كان على وشك تقبيل المحبوبة.

إذا كان قانون التركيب والتفكيك العظيم هذا ينطبق على "إلبرتين" كإنطباقه على "جارليس"،فذلك لأنه قانون للعشق والجنس.فحالات العشق ما بين الجنسين،لاسيما عشق الراوي لإلبرتين،لا تشكل أبداً سطحاً ظاهرياً يخفي بروست من خلفه مثليته الخاصة.فتجارب العشق تلك تُكونْ،على العكس من ذلك،مجموع الإنطلاق الذي تنبثق عنه سلسلتي المثلية اللاحقتين لكل من "إلبرتين"

و"جارليس" ("يموت كلا الجنسان كل على جهته").لكن تلك السلسلتين تنصبان بدورهما في عالم ما وراء-جنسي حيث يتجمع هذان الجنسان،المنفصلان،المُعلبان،في كل واحد منهما لكي يتواصلا مع جنس الآخر وفقاً لدروب أفقية زائغة.بيد أنه إذا كان من الصحيح القول بأن نوع من العادية السطحية هو ما يُميز المستوى الأول أو المجموع الأولي،فإن السلاسل المنفصلة عنه في المستوى الثاني تظل ممهورة بالعذابات،بالقلق والشعور بالذنب الناتجة عما يسمى بالعصاب:لعنة أوديب ونبؤة سامسون.

غير أن المستوى الثالث يعيد إقامة براءة نباتية ضمن التفكك،مُحدداً للجنون وظيفته الإطلاقية في عالم تنفجر فيه العلب أو تنغلق على نفسها،جرائم وحالات وسجون تُشكل "الكوميديا البشرية"على طريقة بروست،التي تتطور عبرها قوة أخرى ونهائية تقلب القوى الأخرى جميعها،قوة غاية في الجنون،قوة البحث نفسه بالقدر الذي يجمع فيه ما بين الشرطي والمجنون،ما بين الجاسوس والتاجر،ما بين المؤول والداعية.إذا كانت قصة "إلبرتين" وقصة "جارليس" تستجيبان لنفس القانون العام، فهذا لا يمنع أن يتخذ الجنون في كل واحدة منهما شكلاً ووظيفة مختلفتين تماماً عن بعضهما،ولا يتوزع بنفس

الطريقة.نحن نرى ثلاثة فروق أساسية ما بين جنون "جارليس" وجنون "إلبرتين".الأول هو أن "جارليس" يتمتع بتشخصن عال وبفردانية مهيمنةً.لهذا فإن إضطراباته ذات علاقة بمشكلة الإتصال:فالسؤال "ما الذي يخفيه جارليس؟"،و"ما هي العلب السرية التي تنطوي عليها فردانيته؟"يُحيل على قضية الإتصالات التي ينبغي إكتشافها، وعلى زوغان تلك الإتصالات،بصورة لا تترك فيه الجنون-جارليس يظهر على ما هو عليه،ولا تتيح مجالاً لتأويله أو أن يؤول هو نفسه إلاّ بفضل لقاءات عنيفه من صنع الصدفة،مقارنة بالإوساط الجديدة التي ينغمر فيها جارليس،والتي تؤثر بإعتبارها تكشفات، مؤشرات على أولئك الذين يتواصلون (لقاءات مع الراوي،لقاء مع جوبيان، لقاء مع فيرديران،لقاء في ماخور).

أمّا حالة "إلبرتين" فهي مختلفة،ذلك لأن إضطرابها يتعلق بالشخصنة نفسها:منْ من الفتيات هي؟كيف يمكن عزلها وإنتقاءها من بين مجموعة الفتيات المنطوي على نفسها؟يمكن للمرء القول،هنا،بأن تلك الإتصالات معطاة في البداية،لكن ما هو مخفي،بالدقة،يكمن في سر تشخصنها؛ وبأن ذلك السر لا يمكن الكشف عن نقابه إلاّ

بالقدر الذي تتقطع فيه تلك الإتصالات،حينما يتم إيقافها بالقوة،كما هو في حالة "إلبرتين"السجينة،المحاطة بالجدران،والأسيرة.وهذا ما ينجم عنه الفارق الثاني.لأن جارليس إستاذ للخطابات،فعنده كل شيء يحدث بفضل الكلمات،لكن ليس ثمة ما يحدث في الكلمات.فتوظيفاته للكلام توظيفات لفظية قبل أي شيء آخر،للحد الذي تظهر فيه الأشياء والمواضيع من ناحيتها بإعتبارها إشارات لاإرادية تنقلب ضد الخطاب،فهي تخرجه تارةً عن سبيله،وتارةً أخرى تقوم بتشكيل لغة ضدية تتطور عبر صمت وصمم اللقاءات.على العكس من ذلك،علاقة "إلبرتين" باللغة قائمة على التواضع الكاذب،وليس على التحريف الملوكي.ذلك لأن توظيف الكلام عندها يظل إستثماراً للشيء أو الموضوع الذي يعبر عن نفسه داخل اللغة ذاتها،شريطة تشظية الإشارات الإرادية فيه وإخضاعها لقوانين الكذب التي ينحشر فيها ما هو لاإرادي:حينئذ يمكن لكل شيء أن يمر عبر اللغة (بما في ذلك الصمت)،ببساطة لأنه لا شيء يمر بواسطة اللغة.ثمة في النهاية الفارق الثالث الكبير.في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين،تمكن الطب العقلي من وضع تمييز مهم ما بين نوعين من أنواع هذيان

الإشارات،هذيانات التأويل من نمط البارونايا،وهذيانات المطالبة من الصنف الشبقي أو الغيرة.للإنواع الأولى بداية صعبة،وتطور تدريجي يعتمد بصورة جوهرية على قوى داخلية،ويتمدد على شبكة عامة تحرك مجموع التوظيفات اللفظية.أمّا الإنواع الثانية،فلها بداية مباغتة أكبر،وترتبط بتداعيات خارجية واقعية أو مُتخيلة،وكذلك فإنها تعتمد على شكل من "الفرضية"المتعلق بمادة بعينها، وتدخل ضمن كوكبة محدودة؛لهذا فهي ليست هذيان أفكار يمر عبر النظام الإتساعي للتوظيفات اللفظية،بل هذيان فعل يحركه إستثمار مكثف لمادة (فالشبق على سبيل المثال يظهر وكأنه متابعة هذيانية للمحبوب،أكثر من كونه وهم هذياني عند المحبوب).تشكل أنواع الهذيان الثانية هذه تعاقب إستطالات مستقيمة محدّدة، فيما تشكل الإنواع الأولى مجمايع حلقية مُشعةً.نحن لم نقل أبداً بأن بروست يطبق على شخوصه معياراً لطب عقلي كان قد أنجزه في زمنه.

غير أن "جارليس" و"إلبرتين"،على التوالي،يرسمان في البحث دروباً تتناظر مع ذلك المعيار،وبطريقة دقيقة تماماً.ولقد حاولنا تبيان ذلك بالنسبة "لجارليس"،تلك الشخصية ذات البارانويا العظيمة التي كانت أولى

ظهوراتها صعبة للغاية،والتي يشهد تطور هذيانها وتواتره على قوى داخلية رهيبة،والتي تغطي كل جنونها التأويلي اللفظي بالإشارات الأكثر غموضاً للا–لغة التي تشتغله:بإختصار،الشبكة العظيمة جارليس.

لكن من الناحية الثانية هناك إلبرتين:هي ذاتها مادة،أو أنها تجري من وراء مواد لمصلحتها بالذات،قاذفةً بفرضيات تعرفها جيداً،أو أنها محبوسة من قبل الراوي ضمن فرضية دون مخرج تكون هي ضحيتها (إلبرتين مذنبةً بالضرورة ومن البدء،كحال المرء الذي عليه أن يَحُبْ دون أن يُحَبْ،أن يبقى صلباً، قاسياً،مُخادعا مع منْ يحب).شبق وغيرة،مع أن الراوي بالذات وبشكل خاص هو منْ يظهر بمثل ذلك حيال نفسه.كذلك فإن تتابع غيرتاه حيال"إلبرتين"،واللتان لا يمكن فصلهما،في كل حالة خاصة،عن مناسبة خارجية بعينها،بشكل إمتددات متعاقبة.كذلك فإن إشارات اللغة واللا–لغة تنضم وتتداخل مع بعضها هنا،مُشكلة كواكب محدّدة للكذب.هذيان بكامله كفعل ومطالبة،يختلف عن هذيان الأفكار والتأويل عند "جارليس".لكن لم ينبغي خلط "إلبرتين" وتصرفات الرواي حيالها في حالة واحدة؟صحيح أن كل شيء يقول لنا بأن غيرة الراوي تتعلق بإلبرتين الغيورة هي نفسها فيما

يتعلّق بـــ "مواضيعها" الخاصة.كذلك فإن شبق الراوي إزاء إلبرتين (الملاحقة الهذيانية للمرء الذي يَحب دون أن يُحب) يسلم مكانه لشبق إلبرتين نفسها،والتي كانت تحوم من حولها الشكوك منذ زمن بعيد،ومن ثم تمّ التيقن منها كان بمثابة كسر قد حرك غيرة الراوي.كما أن مطالبات هذا الأخير،سجنه ووضعه لإلبرتين وراء الجدران،تخفي مطالبات إلبرتين التي يتمّ تخمينها في وقت متأخر للغاية.كذلك من الصحيح القول بأن حالة جارليس تُشبه حالة إلبرتين:ليس هناك ما يوجب القيام بالتمييز ما بين عمل الهذيان التأويلي الذي يقوم به جارليس والعمل الطويل لتأويل الهذيان الذي يقوم به الراوي فيما يتعلق بشخصية "جارليس".لكن بالدقة،نحن نتساءل من أين تنبع ضرورة تلك المُطابقات الجزئية وما هي وظيفتها في البحث؟ففي المقام الأخير،من هو هذا الرّاوي،الغيور على البرتين،والمؤول لجارليس؟نحن لا نعتقد أبداً بضرورة التميّيز ما بين الراوي والبطل بإعتبارهما ذاتين،ذات تتملك القول وذات يتملكها القول، لأن ذلك سيكون ربط البحث بنظام للذاتية (ذات متضاعفة، مُنشطرة) غريبة عنه.فثمة من ماكنة للبحث أكثر من وجود راوي له،كما أن هناك حضوراً أضعف

للبطل من حضور الترتيبات التي تجعل الماكنة تعمل تحت ضمن هذا التشكل أو ذاك،عبر هذا التمفصل أو ذاك، من أجل ذلك الإستعمال،أو الإنتاج هذا.بهذا المعنى فقط يمكننا التساؤل منْ هو ذلك البطل-الراوي الذي لا يتحرك بإعتباره ذاتاً.-فالقارىء يظل محيراً على الأقل من إصرار بروست على تقديم ذلك الراوي كونه عاجزاً عن الرؤية،عن الإدراك،عن تذكر شيئاً،وحتى عن الفهم...الخ. تلك هي معارضة بروست الكبرى لمنهجية "غونكور" أو "سانت بيف".وهو موضوع متواصل في البحث يصل إلى ذروته في بيت "فيرديران" في الريف ("ألاحظ بأنك تحب الهواء الطلق"...).في الحقيقة، ليس للبطل من أعضاء، أو أنه لم يكن لديه تلك التي قد يحتاج إليها،أو التي قد يتمناها.وذلك ما يلاحظه هو نفسه،في مشهد القبلة الأولى التي يناولها لإلبرتين،عندما يشتكي قائلاً بأننا لا نتمتع بعضو جدير بممارسة فعلاً كهذا يملأ الشفاه، يسد أنفنا ويغلق عينينا.

في الحقيقة،الراوي هو جسم ضخم بدون أعضاء.لكن ما هو هذا الجسم الذي لا أعضاء له؟أن العنكبوت نفسه لا يرى شيئاً،ولا يدرك أي شيء،ولا يتذكر أيضاً.لكنه يقوم،في إحدى نهايات نسيجه،بإلتقاط أقل ذبذبة تنتشر

على جسمه كموجة مكثفة،تجعله يقفز في المكان الضروري.فهو بلا عينين،بلا أنف،ولا فم،لكنه يستجيب للإشارات وحسب،وتخترقه أقل الإشارات التي تمخر جسمه كموجة وتجعله يقفز على ضحيته.لم تتم بناية البحث على صورة كتدرائية أو فستان،ولكن كنسيج.فالبطل-العنكبوت،والذي يشكل البحث نسيجه الذي تجري حياكته،ظفره مع كل خيط تحركه هذه الإشارة أو تلك:النسيج والعنكبوت،النسيج والجسم،هما ذات ونفس الماكنة الواحدة.لأنه إذا كان بمقدور الراوي التمتع بحساسية متطرفة،وبذاكرة هائلة،فهو يظل،بالرغم من ذلك،مجروماً من الأعضاء،ما دام أنه عاجز عن أي أستعمال إرادي تنظمه تلك الملكات.بالمقابل،تمارس ملكة بعينه تأثيرها عليه عندما تكون مرغمة ومدفوعة للقيام بذلك؛كذلك يطرح العضو الموازي لتلك الملكة نفسه عليه،لكن بمثابة تخطيط مُكثف أيقظته تلك التموجات التي تحث على إستخدامه اللا إرادي.حساسية لا إرادية، ذاكرة لا إرادية،فكر لا إرادي،تعمل،في كل مرّة، كردات فعل عامة وقوية لجسم لا أعضاء له، يستجيب لإشارات ذات طبيعة معينة.أن هذا الجسم-نسيج-عنكبوت هو الذي يتحرك بغية أحداث فرجة في أو غلق واحدة من

تلك العلب الصغيرة التي تقوم بتحرك خيطاً دبقاً من خيوط البحث. بلاستيكية غريبة للراوي.فهذا الراوي العنكبوت،الجاسوس،الشرطي،الغيور،المؤول،والمُطالب– المجنون–والشيزوفريني العام هو من سيمد الخيط لإلبرتين،الشبقية،لكي يصنع منهما دمى يستخدمها في هذيانه الخاص،وقوى متوترة لجسمه الذي لا أعضاء فيه،وجوانب مختلفة لجنونه.



تعقيب آخر من المترجم

بهذا ننهي ترجمتنا للكتابين الذين كرسهما دولوز لقراءة عمل بروست الإستثنائي: "البحث عن الزمن الضائع". عنوان الكتاب الأول هو "بروست والإشارات"،أمّا الكتاب الثاني،فيحمل عنوان "الماكنة الأدبية" والذي أضيف بكامله فيما بعد إلى الكتاب الأول،حتى يكون بمثابة "نظرية" عن خصوصية العمل الفني وأشكال التناول المتفردة التي يستخدمها،أو يقبض عليها بالأحرى كل مُبدع أثناء تكون عمله،غير المسبوق بإرادة واعية تمهد له شق طريقه،عبر ما تعرضه عليه من صور مسبقة للدهاليز والمطبات،المتاهات،الغابات والصحارى التي سيجتازها.بيد أن هذا لا يعني بأن دولوز قد أستخدم عمل بروست كشاخصة،أو مناسبة سانحة لتفعيل تلك النظرية،وبالتالي حث عوالم الرواية،قوة مخيلتها، ثراء لغتها،وتداخل شخوصها،لكي تنسى نفسها،تطوع مقاومتها الداخلية،ومن ثم تتناغم وتتوافق في النهاية مع مفاهيم الفيلسوف.القراءة التي قدمها دولوز أبعد ما تكون عن

إستحواذ كهذا.بل ويمكننا القول بأن كتابيه جعلانا نفهم، دون السقوط بإطلاق أحكام مسبقة عن نوعية العلاقة القائمة أو التي يمكن أن تُقام ما بين الفلسفة والأدب،كيف أن المفاهيم الفلسفية تظل عمياء،وفارغة،عند الحساسيات الإبداعية، إن لم يدعمها حدس خاص، يسبق أي فطنة أو عقل قد يدعيان، كرؤوية عامة للعالم أو الموقف، إرتكاز العمل الإبداعي عليهما.على العكس من ذلك تماماً،لم يكف الفيلسوف عن التأكيد بأنه إذا كان للفطنة أو للوغوس،أو حتى للذاكرة الإرادية من تدخل في عمل بروست فهو لن يكون إلاّ تدخلاً ثانوياً،أو كلحظة تلحق بلحظة الحدس اللاإرادية الأولى،أو قوة اللاوعي التي كانت تقطن بدءَ العمل،حتى قبل الشروع بتدشين خطواته الأولى، كمنطقة جذب لا تقاوم،تسحبه نحوها.ذلك لأن الكتابة الأدبية عند بروست تظل محرومة من أي مبرر، إن لم تكن ردة فعل على عنف خارجي،عدواني،يستحيل فهم دواعيه ودوافعه عن طريق ما في حوزتنا من مقولات منطقية شكلية،لا ترى من ذلك العنف وأثاره المدمرة سوى ما يمكن تسميته أطراف المعادلة.أي

تفريغه من شحناته البربرية عند الشخص الذي يتلقى تواتر ضرباته الموجعة :"كنت أود القيام بعمل أي شيء إلاّ العمل الفني".من ناحية ثانية،لا يخفي المترجم فرحه بإنجاز تلك الترجمة والتي كانت بمثابة مغامرة روحية متفردة، هي أيضاً كترجمة، إذا جاز القول،وذلك لسببين: أولهما تقديمنا للقارىء العربي نموذجاً عن تحليل مُرهف لعمل- ظاهرة،أي البحث عن الزمن الضائع،يمكن قراءته والإنتفاع منه، ولكن ليس تقلبده أو محاكاته،نعني التحليل،حتى وإن لم يكن المرء على إطلاع بالعمل الأصلي الذي يتناوله ذلك التحليل،أو تلك القراءة.ذلك لأن مقاربة دولوز لا تظل غالباً محصورة ضمن عوالم وإجواء البحث عن الزمن الضائع لوحدها.فبتقسيمه، مثلاً،لتلك العوالم، وفقاً للإشارات التي تبعثها والتي يحس بها ويتلقفها الأفراد الذين توجه لهم وكذلك تأويل الأديب اللاحق لها؛إلى أربعة عوالم هي:المجتمعية،الحبية، الحسية، والفنية، أنما يفتح دولوز أفقاً غير تقليدياً للنظر إلى العمل الفني،لا كوحدة مغلقة على نفسها،ولكن ككون تتحكم به هو الآخر قوانين وتتجاذبه قواعد وتظم إشارات

كتلك التي يمكن العثور عليها فيما يسمى الواقع المموضع. كذلك سيظل الكون الفني خاضعاً بدوره لتلك القوانين والقواعد الخارجية عنه،إذا لم يعثر الفنان أو الأديب،عبر تلمساته المتكررة وإخفاقاته المتوالية،عن قوة تخلعه عن تجذره البدائي في حدود تجربته الضيقة، لكي تلقي فيه ضمن فاعلية صاخبة لم يعرفها من قبل، ترغمه على إستقبال ما هو جوهري في تلك التجربة،وبالتالي القبض عليها بإسنانه وروحه، لكي لا تفلت وتتهاوي مرة ثانية في أحضان المقولات الميتة التي تقسم العوالم والعمل الإبداعي إلى ما هو موضوعي وما هو ذاتي. تلك هي واحدة من النقاط المهمة في قراءة دولوز:ترك طرفي ديالكتيك شائخ كهذا على قارعة الطريق،عدم الإلتفات لتحذيراته الإحباطية.من هنا،ليس علينا الإستغراب إذا ما كان كتاب دولوز الأول قد بدء، منذ سطره الأول، بطرح مشكلة وحدة "البحث عن الزمن الضائع".ذلك لأن هذه الوحدة الموهومة هي التي كانت تُستخدمها،عارية ولوحدها، القراءات التقليدية،كمبضع عقاب، للحكم على أبداعية كبرى بالإخفاق أو

الفشل،تحت ذريعة فقدانها لتركيب عام يضع تلك الإجزاء تحت نير الواحد،أو ضمن إطارات اللوحة الشاحبة الإلوان في فستانها النهائي.

بلغة أخرى،كان عجز الناقد الرسمي من متابعة العمل وبالتالي التمتع به كأجزاء لا تقل في ثراءها عن كلية العمل، يُفسر وكأنه مثلبة داخلية تنخر العمل في نقطة مركزه الذي كان طوعياً قد تخلى عنها.

السبب الثاني:نجد هنا، في "بروست والإشارات"، كما في "الماكنة الأدبية" دولوز برمته، إذا سُمحَ لنا بإستخدام تعبير هكذا:نلتقي بجميع الطروحات،أو المفاهيم الإساسية التي يعثر عليها المرء في كل كتب الفيلسوف،إن كانت مكرسةً لإشكاليات كبرى عاشها وساهم في تناولها العديد من مفكري مرحلة الستينيات في فرنسا،كإشكالية الرغبة، إن كانت أيروسية-جنسية أو غيرها،وعلاقتها،من ناحية، بالخطاب أو اللغة،ومن ناحية أخرى،علاقتها أو عدم علاقتها بالفكر.إلى جانب مشكلة قراءة الإعمال الإدبية التي تنازعتها حينذاك المقاربات المشهورة للسيميولوجيا،

الإلسنية،البنوية،وتحاليل علم النفسس الفريودي او اللاكاني.لكن ما هو أكثر أهمية من كل ذلك، هو تعرفنا، هنا،على تيمات ومفاهيم دولوز الأساسية:اللاوعي،كفعل يتم إبداعه،وليس كشيء أو مادة مُعطاة سلفاً،أو حتى كموقع "تيبولوجي" له تضاريسه الخاصة.وأيضاً موضوعة المكائن الشهوانية التي تجعل من الجسم،على حد تعبير أنطونين أرتو "مصنعاً يغلي تحت الجلد" بدلاً من "مسرح تلعب به قوى الغرائز الأولانية" وفقاً للتعابير الفرويدوية.يمكننا القول كذلك بأننا نجد في هذين الكتابين أصداء واضحة وقوية للمفاهيم التي كان يستخدمها دولوز في قراءته لنيتشه،سبينوزا،برغسون،كانط،وغيرهم من الفلاسفة، كمفهوم الملكات، أو "الإرشوتكتونية" للعمل، أي وحدته النهائية، المعروضة كمعمار أمام النظر.

ملاحظات المؤلف والمترجم

*Antilogos

يصعب تماماً ترجمة هذه المفردة ليس إلى اللغة العربية وحسب،بل وأيضاً حتى ضمن إستخداماتها الإغريقية والمعاصرة اليوم.مصدر تلك الصعوبة لا يأتي من صيغتها التركيبية من الـ "أنتي" و"لوغوس"،بل من اللوغوس نفسه،إذا جاز التعبير.فالإبهام الذي يحيط بهذا التعبير إبهام داخلي في رؤوية وطريقة تعامل الإغريق مع الكون.بمعنى آخر،غموض لوغوس،إلى جانب تعددية معانيه الإلسنية،أو دلالاته المتعلقة بالمعنى،غموض أو إلتباس متعمد.ذلك لأنه قوة،وليس مجرد إستدلال أو تفسير لظاهرة طبيعية أو إنثروبولوجية.كقوة،إذاً، لوغوس هو:العقل، اللغة، الخطاب، الديالكتيك، المنطق، العلة أو المسبب الأول،عند إرسطو مثلاً.والقائمة تطول... إستخدام "أنتي-لوغوس" عند دولوز،ولربما عند بروست نفسه، يتجوهر،في إعتقادي،في النقطة التالية: لوغوس،إن كان ذلك بمثابة فطنة،ذكاء، منطق،عقل،أو

حتى فلسفة لا يسهم في كشف الحقيقة،في دورانها الأخير، أو متاهاتها وإخفاقات البحث المتوالية عنها إلا في "ما بعد"،وبصورة لا تتعدى صياغتها الخارجية،أي بقاء جهده محصوراً في المستوى الثاني،مقارنة بقوة العمل الفني وتمكنه من إلتقاطها مباشرة، بفضل حدوساته الخالية من التوسطات.نستطيع القول،إذاً،بأن لوغوس دولوز-بروست يقف في صف ممكنات تفسير الإشارة،أو الإشارات بالأحرى،ولكنه يظل عاجزاً عن إدراك الحقيقة التي يتم البحث عنها،إذا لم يسنده حدس أصيل، أو لاني ألى حد ما، لا تتمتع به أية فاعلية أخرى سوى الفاعلية الفنية.

أ – في كتابه الأول، لم يترك دولوز أية شروحات هامشية تذكر، أو تُلقي ضوءً على مجرى النص نفسه. ما ذكره في ذلك الكتاب هو إسماء كتب بروست التي يستشهد بها والتي لم تترجم، حسب علمي، إلى العربية. لكننا سنقدمها للقارىء كمصادر باللغة الفرنسية،عند نهاية ترجمتنا للكتاب الثاني.أما في هذا الأخير فقد وضع دولوز بعض الشروحات الهامشية وسنقوم بترجمتها،تبعاً للفصول التي وردت بها.سنضع

ملاحظات دولوز في الهوامش بين هلالين،مثلما وضعها هو،إما ملاحظات المترجم القليلة أو المعدومة،فستقتفي نظام الحروف،بدلاً من الأرقام.

(١) لا ينفصل الديالكتيك عن تلك الخصائص الخارجية؛ هكذا يحدده برغسون عبر خاصيتي النقاش بين الأصدقاء، والمغزى التقليدي للمفردات في المدينة،وذلك في كتابه "الفكر والمتحرك"،بريس إينفيرستر دي فرانس، صفحة ٨٦ –٨٨".

(٢) الزمن المُستعاد، المجلد ٣، ص ٧١٣. في توليفة "غونكور" هذه يدفع بروست نقده إلى نقطته القصوى، والتي تشكل تيمات دائمية في "البحث".

(٣) "سادوم وعامورة"، المجلد ٢، ص ٧٥٦، عن الفطنة التي يجب أن تأتي فيما بعد، أنظر "الزمن المستعاد"، المجلد ٣، ص ٨٨٠– وكل مقدمة "ضد سانت بيف".

(٤) "إلى جانب غيرمونت" ٢،المجلد٢،ص ٢٦٠ "كان السيد "توربواس" قلقاً حيال التحول الذي كانت

الإحداث على وشك إتخاذه، فبمعرفته بأن لا كلمة سلام ولا كلمة حرب سيوصلان له المغزى، ولكن كلمة أخرى، مبتذلة، مرعبة أو مكابرة في الظاهر، وبأن الدبلوماسي، بإعتماده على شفيرته، قد يتمكن من قراءتها مباشرة، والتي سيرد عليها، للمحافظة على هيبة فرنسا، بشفيرة مبتذلة هي بدورها ولكن سيقرأ من تحتها وزير الدولة المعادية كلمة : حرب".

(٥)"جانب غيرمونت"، الكتاب ٢، ص ٣٦٢-٢٦٣. الجانبين مُشار إليهما بوضوح عبر"من ناحية ثانية".

(٦) لقد لاحظنا فيما سبق بإن كعكة المادلين كانت حالة من التفسير الموفق (على عكس الأشجار الثلاث، مثلاً، الذي يظل معناها ضائعاً إلى الأبد).لكن ذلك مثال المادلين غير موفق إلاّ نصفياً؛ لأن الراوي بقى،حتى وإن كان قد إشار على الجوهر،على مستوى سلسلة التداعيات والتي لا تفسر بعد " لماذا "تلك" الذكرى جعلته سعيداً للغاية".ففي نهاية البحث وحسب تحصل نظرية وتجربة الجوهر على مكانتها.

(٧) "جانب سوان"، الكتاب ٢، ص ٨٧ : "... لم يكن ذلك بمحض صدفة تداعيات الفكر...".

(٨) "الفتيات"، كتاب ١، ص ٦١١-٦١٠: "كانت عملية إنتحار بطيئة وقاسية لتلك الأنا التي أحبت "جلبرت" قمت بها بإصرار وضراوة،مع بصيرة لا تتعلّق بما قمت به في الحاضر وحسب،ولكن أيضاً بما قد ينتج عنها في المستقبل".

(٩) عن حركتي التداعي المتعاكستين،أنظر "الفتيات"، كتاب ١، ص ٦٦٠ .أن هذه الخيبة هي التي سيتم التعويض عنها، ولكن ليس إلى حد الإشباع،عبر اللذة الجيونولوجية،أو الإشتقاقية للإسماء:أنظر رولان بارت في مقالته:"بروست والإسماء" وجيرار جنيت في "بروست (figuers2,Edition du Seuil) واللغة اللامباشرة" ضمن كتابه.

(١٠) يقول جورج بوليه: " إن عالم بروست هو عالم من إجزاء، تحتوي فيه الإجزاء، هي أيضاً بدورها، على عوالم مجزئة هي كذلك... إن الإنقطاع الزمني ذاته مسبوقاً بإنقطاع أكثر جذرية منه، ويقوم بتوجيهه حتى،

إلا وهو الإنقطاع في المكان".(المجال البروستي، غاليمار، ص ٥٥-٥٤). من ناحية ثانية، يحتفظ بوليه في عمل بروست على التواصل والوحدة التي لا يبحث في تحديد طبيعتها الإصيلة الخاصة تماماً (ص ٨١ وص ١٠٢)؛ ذلك لأنه يحاول،من جانب آخر، على نكران إصالة أو خصوصية الزمن البروستي (تحت ذريعة بأن ذلك الزمن لا علاقة له بالديمومة البرغسونية، فهو يؤكد بأن زمن بروست زمناً مكانياً؛ أنظر ص ١٣٤ وص ١٣٦).

أن مشكلة العالم المتشظي، في مضمونها الأكثر عمومية، كانت قد طُرحت من قبل موريس بلانشو، لاسيما في كتابه "الحوار الذي لا ينتهي، منشورات غاليمار). يتعلق الأمر بمعرفة وحدة أو لا وحدة عالم ما، ومع تأكيدنا الأولى بأنه لا يفترض ولا يشكل كلية. "أن منْ يقول شظية ليس عليه أن يقول تشظية واقع قائم سلفاً وحسب، بل ولا أيضاً لحظة في مجموع قادم. ففي عالم الشظية، نحصل على علاقة مختلفة تماماً"، "علاقة أخرى مغايرة مع الخارج"، "تأكيد لا يُختزل إلى مصاف الوحدة ولا يقبل شكل المُثل".

(١١): "إلى جانب غيرمونت" الجزء الثاني،٣٦٥-٣٦٦ "فهمت،عبر تلك الإشارات البغيضة،بأني أقبل في النهاية خدي البرتين؟.

(١٢): "إلى جانب سوان،الجزء الاول،ص٢٧٨؛ الجزء الثالث،١٧٩،بالنسبة "لأوديت" كما هو بالنسبة لإلبرتين، يذكر بروست شظايا الحقيقة تلك،التي يدخلها المحبوب لدعم كذبته، تلعب، على العكس من ذلك، دوراً بفضحه. لكن قبل أن يتعلق بحقيقة وزيف السرد،فأن هذا "التخلخل" يتعلق بالكلمات ذاتها والتي تتمتع كل واحدة منها،بالرغم من وجودها في ذات الجملة،على أصول مختلفة ولها محمولات أخرى.

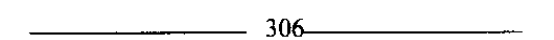
(١٣) "انعطف القطار...وأسفت على غياب كتلتي الوردية من السماء،ثم رأيتها فجأة من جديد،لكنها قد أكتست اللون الأحمر هذه المرة، في النافذة المقابلة على بعد ذراع مني، لحد قضيت وقتي بالعدو من نافذة إلى أخرى لكي أقارب وأعيد تشكيل لوحة تلك الشظايا المتقطعة أمام صباحي القرمزي والملتهب،ولكي أحصل

على رؤية كاملة ولوحة مستمرة".يتحدث هذا النص، بطبيعة الحال،عن استمرارية وكلية، لكن ما هو أساسي هو معرفة أن تتشكلا– فهما غير قائمتين لا من زاوية النظر ولا في الشيء ذاته،ولكن بما هو أفقي،أي من نافذة إلى أخرى".

(١٤) : "الفتيات، المجلد الأول، ص ٦٤٤: "أن لذة السفر الخاصة...هي أن لا نجعل من فارق المغادرة والوصول شيئاً طفيفاً، بل أن نزيد من عمقه والشعور فيه بكليته، وبقوة".

(١٥) :"اختفاء البرتين"،الجزء الثالث،ص٥٤٥-٥٤٦: "في العذاب الجسدي،لسنا نحن على الأقل من يختار نوعية الألم،فالمرض هو من يحدده ويفرضه علينا.أما في الغيرة،فنحن مرغمين على الشعور بكل أنواع وأحجام الوجع،قبل أن نستطيع من معرفة أيها نقدر عليه".

(١٦) :"الفتيات"،الجزء الثالث،ص٥٩٣،يتمتع النسيان هنا بذلك التوليد المتشظي،والذي يخلق مسافة فيما بيننا وبين



الحوادث الجديدة،فيما الذكرى،كما هو الجزء الثاني من كتاب "إلى جانب سوان"،ص ٧٥٧،هي التي تولد وتقارب ما بين الأشياء.

(١٧) :كان جيد الذي ناضل من أجل مثلية–لوغوسية يلوم بروست على عدم أخذه بعين الاعتبار سوى المثلية المنطوية على نفسها والمخنثة.لقد بقي جيد على المستوى الثاني،ويبدو أنه لم يفهم نظرية بروست(وكذلك هو الأمر بالنسبة لأولئك الذين ظلوا في نقطة الشعور بالذنب عند بروست).

(١٨) :"الزمن المستعاد"،الجزء الثالث،ص١٠٣٣، وكذلك ص ٩١١:"لكن ثمة من خصوصيات (كالانطواء) قد تجعل القارء يشعر بالحاجة إلى طريقة معينة حتى يقرأ بصورة جيدة،ولا ينبغي على المؤلف الشعور بالغبن من هذا،على العكس،عليه أن يترك له أكبر حرية ممكنة، وذلك بأن يقول له:"أنظر بنفسك، إذا كانت هذه العدسة أو تلك تلائمك، أو واحدة أخرى غيرهما".

(١٩): الزمن المُستعاد ٢،الفصل٣،ص٩٠٠:"يمكن لإنسان ولد مع حساسية ما،لكنه لا يتمتع بمخيلة كتابة روايات رائعة".

(٢٠) :عن مفهوم الإنتاج وعلائقه مع الأدب،انظر كتاب بيير ماشاري،من أجل نظرية للإنتاج الأدبي،مطبوعات ماسبيرو

(٢١) :أن تنظيم الزمن المُستعاد إنطلاقاً من "نهار عند السيدة غيرمونت" هو كالتالي:

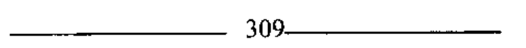
أ) نظام التذكرات والجواهر المُتفردة بإعتباره البعد الأول من العمل الفني؛انظر الزمن المُستعاد٢،الفصل٣، ص٨٦٦-٨٩٦. ب) التحول نحو العذاب والحب بحكم إرغامات العمل الفني الكامل، الفصل٣،ص٨٩٦-٨٩٨؛ ج)نظام الملذات والألام،وقوانينها العامة،بإعتبارها البعد الثاني من العمل الفني،الداعمة للبعد الأول،الفصل٣،ص ٨٩٩ -٩١٧؛ د)التحول، العودة إلى النظام الأول، الفصل٣،ص ٩١٨ -٩٢٠؛ح) نظام التحور والموت، كبعد ثالث للعمل الفني المُناقض للنظام الأول،لكنه

يتخطى التناقض، الفصل٣،ص٩٢١-١٠٢٩؛ خ) الكتاب بإبعاده الثلاث،الفصل٣، ص١٠٢٩-١٠٤٨.

(٢٢): الزمن المستعاد٢،الفصل٣،ص٨٨٩:"ألم تضعني الطبيعة نفسها،عند هذه النقطة،على درب الفن،اليست هي بداية للفن؟".

(٢٣): أنظر جويس،"ستيفان البطل" (لقد رأينا سلفاً بأن الأمر ذاته عند بروست،وبأن الجوهر،في الفن،هو من يحدد شروط تجسده،بدلاً من الإعتماد على شروط طبيعية مُعطاة).

(٢٤): السجينة٢،الجزء٣،ص ٢٥٧.ذلك هو ما يشكل قوة الفن "عن طريق الفن وحده،يمكننا الخروج من أنفسنا،أي معرفة ما يراه واحد آخر غيرنا من ذلك الكون الذي ليس كوننا والذي كانت ستظل مشاهده غريبة علينا كتلك الموجودة على القمر.بفضل الفن،بدلاً من رؤية عالم واحد،عالمنا،نراه يتضاعف،وبالقدر الذي يكون فيه هناك فنانون أصلاء،بالقدر ذاته تكون لنا عوالم قريبة



منا،أكثر إختلافاً فيما بينها عن تلك التي تدور ضمن اللامتناهي.." (الزمن المُستعاد٢، الجزء٣، ص ٨٩٥-٨٩٦).

(٢٥): لا شك أن بروست كان قد قرأ لايبنتز،على الأقل في درس الفلسفة:فـ "سانت لوب" يذكر،في نظريته عن الحرب والستراتيجية،نقطة محددة من فلسفة لايبنتز:"هل تتذكر ذلك الكتاب الفلسفي الذي قرأناه سوية في "بيلبك...". "إلى جانب غيرمونت١،الجزء٢،ص١١٥-١١٦،وبشكل عام،بدا لنا بأن الجواهر عند بروست أقرب منها لمونادات لايبنتز عنها من الجواهر الإفلاطونية.

(٢٦): ضد "سانت بيف" ص٢٠٧-٢٠٨:"أسلوب غير منظم".الفصل برمته يصر على تأثيرات الأدب،المماثلة حقاً للتأثيرات البصرية.

(٢٧):يجب مقارنة المفهوم البروستي عن الصورة بغيره من المفاهيم مابعد-الرمزية:الظوهريات عند جويس، مثلاً،أو "الفورتسيزم" عند عزرا باوند.فالملامح الآتية

تبدو مشتركة عندهم:الصورة بمثابة رابط مستقل بين مادتين ملموستين بإعتبارهما مختلفتين (الصورة، معادلة ملموسة)؛وكذلك الأسلوب،،بمثابة تعددية لوجهات النظر من حول نفس الموضوع،وتبادل لوجهات النظر من حول العديد من المواضيع؛اللغة،كونها منضمة وتنطوي على تنوعاتها الخاصة الأساسية ضمن تاريخ عام،والتي تجعل كل شظية تتحدث وفقاً لصوتها الخاص؛الأدب بمثابة إنتاج،كتحريك لمكائن تنتج تأثيرات؛التفسير،ليس كغائية ديالكتيكية،لكن كلف وبسط؛الكتابة بإعتبارها نهجاً أديو-غرامك (رمز فكرة) (والذي يطالب به بروست في مواقع متعددة).

(٢٨): بعلاقة مع بحوث تحليل نفسية،صاغ "فيلكس غواتري" مفهوماً غاية في الثراء عن "الأفقية"،وذلك لكي يوضح التواصلات والروابط بالنسبة للاوعي:أنظر "الأفقية"،العلاج النفساني المؤسساتي، عدد رقم١.



هوامش

(١) : الفتاة٢، الجزء١، ص ٧٥١

(٢) : الزمن المُستعاد١،الجزء٣، ص ٨٠٤-٨٠٦

(٣) : السجينة١،الجزء٣، ص ٢٠٥

** إضافة توضيحية من المترجم

(٤) : "إلى جانب سوان"، الجزء٣، ص ٦٠٠ (نسخة أخرى عند أندريه)

(٥) : الخطابات الثلاثة لجارليس : الفتاة٢، الجزء١، ص ٧٦٥-٧٦٧؛ "إلى جانب غيرمونت"٢"، الجزء٢،

ص ٢٨٥-٢٩٦، "إلى جانب غيرمونت"٣"، الجزء٣، ص ٥٥٣-٥٦٥.

(٦١ : سيتم تحديد المركب الأولي عبر لقاء الجزء الذكوري /و الأنثوي للفرد بالجزء الذكوري/و الأنثوي

للفرد اللآخر. سيكون لدينا إذن : ج.ذ لرجل ما وج أ لأمرأة ما، ولكن أيضاً ج ذ لأمرة وج أ لرجل، ج ذ

لرجل وح أ لرجل آخر، ج ذ لرجل وح أ لرجل ثان... الخ.

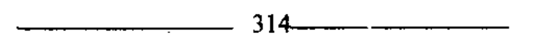
(٧) : السجينة١، الجزء ٣، ص ٢٠٤.

(٨) : عن التمييز ما بين البطل-الراوي في كتاب البحث عن الزمن الضائع، أنظر جينيت، في كتابه أاشكال"

، كتاب٣، منشورات "سي"، ص ٢٥٩- لكن جنيت يدخل تعديلات كثيرة بهذا الإتجاه.Figures

(٩) : "سادوم وعامورة"، الجزء٢، ص ٩٤٤.

(١)"جانب غيرمونت"، الكتاب ٢، ص ٣٦٢-٢٦٣. الجانبين مُشار إليهما بوضوح عبر"من ناحية ثانية".



(٢) لقد لاحظنا فيما سبق بان كعكة المادلين كانت حالة من *التفسير* الموفق (على عكس الأشجار الثلاث، مثلاً، الذي يظل معناها ضائعاً إلى الأبد). لكن ذلك مثال المادلين غير موفق إلاّ نصفياً؛ لأن الراوي بقي، حتى وإن كان قد إشار على الجوهر، على مستوى سلسلة التداعيات والتي لا تفسر بعد " لماذا "تلك" الذكرى جعلته سعيداً للغاية". ففي نهاية البحث وحسب تحصل نظرية وتجربة الجوهر على مكانتها.

(٣) "جانب سوان"، الكتاب ٢، ص ٨٧ : "... لم يكن ذلك بمحض صدفة تداعيات الفكر...".

(٤) "الفتيات"، كتاب ١، ص ٦١١-٦١٠ : "كانت عملية إنتحار بطيئة وقاسية لتلك الأنا التي أحبت "جلبرت" قمت بها بإصرار وضراوة، مع بصيرة لا تتعلّق بما قمت به في الحاضر وحسب، ولكن أيضاً بما قد ينتج عنها في المستقبل".

(٥) عن حركتي التداعي المتعاكستين، أنظر "الفتيات"، كتاب ١، ص ٦٦٠ . أن هذه الخيبة هي التي سيتم التعويض عنها، ولكن ليس إلى حد الإشباع، عبر اللذة الجيونولوجية، أو الإشتقاقية للإسماء : أنظر رولان بارت في مقالته : "بروست

والإسماء" وجيرار جنيت في "بروست واللغة اللامباشرة" (du Seuil figuers2,Edition). ضمن كتابه

(٦) يقول جورج بوليه : " إن عالم بروست هو عالم من إجزاء، تحتوي فيه الإجزاء، هي أيضاً بدورها، على عوالم مجزئة هي كذلك... إن الإنقطاع الزمني ذاته مسبوقاً بإنقطاع أكثر جذرية منه، ويقوم بتوجيهه حق، إلا وهو الإنقطاع في المكان". (المجال البروستي، غاليمار، ص ٥٥-٥٤). من ناحية ثانية، يحتفظ بوليه في عمل بروست على التواصل والوحدة التي لا يبحث في تحديد طبيعتها الإصيلة الخاصة تماماً (ص ٨١ وص ١٠٢)؛ ذلك لأنه يحاول، من جانب آخر، على نكران إصالة أو خصوصية الزمن البروستي (تحت ذريعة بأن ذلك الزمن لا علاقة له بالديمومة البرغسونية، فهو يؤكد بأن زمن بروست زمناً مكانياً؛ أنظر ص ١٣٤ وص ١٣٦).

أن مشكلة العالم المتشظي، في مضمونها الأكثر عمومية، كانت قد طُرحت من قبل موريس). الأمريتعلق بوحدة أو لا-وحدة ذلك العالم،L' infini entretienبلانشو (بشكل ملحوظ في كتابه

إذا ما أعترفنا بأنه لا يتمتع لا بشكل ولا بكلية : "منْ يقول شطية ليس عليه القول تشظي لواقع قائم سلفاً وحسب، أو لحظة من مجموع سيقدمُ... ففي عنف الشظية ثمة علاقة مختلفة تماماً معطاة لنا"، "علاقة جديدة مع الخارج"، "تأكيد لا يختزل إلى الوحدة" والذي لا يدع نفسه يتقلص إلى شكل حكمي.

....

الفهرس